EDGAR ALLAN POE

The Poetic Principle

Three Essays

02
818.3
פו
1480187
c4

©
כל הזכויות שמורות
להוצאת הקיבוץ המאוחד בע״מ

נדפס בישראל תש״ס/1999
בדפוס ״חדקל״ בע״מ, תל־אביב

אוניברסיטת
תל-אביב

12/99
22-26044

התוכן

צפירה פורת:
ספינה בסופה: אדגר אלן פו והדמון שלו 7

העקרון הפואטי 21
הגיון הקומפוזיציה 33
פשר השירה 51

ת.ס. אליוט:
מפו לוואלרי 81
הערות 93

ספינה בסופה: אדגר אלן פו והדמון שלו

אין כאֶדגר אֶלן פּוֹ אמן ואסתטיקן שנוח למבקרים לתלות בו מהרהורי לבם ולעצבו בצלם תקופתם ותרבותה ואומנותה ואמונתה. ואכן הביקורת, המלאה סתירות הנכתבת עליו זה יותר ממאה וחמישים שנה, מזמן שדרך כוכבו של איש הצללים הזה, יותר משמשתקפות בה דמותו של פּוֹ וכוונותיו באמנותו, משתקפים בה קהל הקוראים והאופנות והמערכות הנורמטיביות ואופק הציפיות של הזמן והמקום. אמנם מי שמבקש כוונות מסתכן היום בחטא לאמונה הרווחת בביקורת של ימינו, שאין לו לכותב כל כוונה, וממילא הוא חוטא במה שקרוי בלעז intentional fallacy. מוסיף פשע של חטא מי שמחפש בכתוב תכלית דידקטית, שמקומה לא יכירנה, לדעת האסתטיקנים האסתטיציסטים, חסידי האמנות לשמה למן בוֹדלר, בתוך הכלי של היופי לשמו, שעיצב פו לדעתם. אמנם פו עצמו הוא שטבע את המונח "כפירה דידקטית", שהיה נר לרגלי האסתטיציסטים, בין בשירה בין בביקורת, מפני שהבינו אותו כאילו פירושו שאסור ללַמד, וכאילו אין לדברים כֹּל מוּסר־השׂכֵּל. אלא שבמסות ובדברי הביקורת הספרותית שפירסם פו העיתונאי ורשם ביומניו הוא עצמו חוטא כביכול במה שמבקשים להבין באותה "כפירה דידקטית", שעליה הוא גוזר כביכול חרם עולמים. פו כתב את מאמרי הביקורת שלו, ואת מסות התיאוריה האסתטית (לא האסתטיציסטית) שלו, קודם שקמו יורשיו המדומים, ועל כל פנים מי שרואים את עצמם יורשיו, וניכשו מן המילון של הביקורת מלים פסולות בעיניהם, כגון כוונה, תכלית, גישה דידקטית, גישה דיסקוּרסיבית, ומן הקנון של היצירות שקידשה האקדמיה האסתטיציסטית כל ז'אנר

CamScanner

דידקטי מובהק, כגון האלגוריה, המשל, מחזה המוסר הנוצרי (morality play), הווידוי הדתי. לשון המושגים והנורמות של בני דורו ותרבותו – הרומנטיקנים, המיסטיקנים, הטרנסצנדנטליסטים – נתנה בידו של פו להאמין באמונה אריסטוֹטלית שלמה, בלי רגשי אשמה, ובלי לראותה מיושנת (כדעת ה״עכשָווּיסטים״ בימינו), שפשר הכלי האמנותי טמון בתכלית או בכוונה שהכלי הזה משרת. בידיו של פו המבקר אין הכלי היפה כלי של יופי לשמו שאין לו כל שימוש ותועלת; אמצעי למטרה יש כאן, אמנם אמצעי יפה, שבא לשרת מטרה מיסטית שמחוצה לו, ובזכות זה הוא ראוי לשבחים; ואילו כלי שאינו משרת תכלית כלשהי, ולא עוד אלא שהוא מעיד אשליה שייתכן כלי שאין לו תכלית, הרי זה כלי פגום ונלעג. לעולם אין פו מגנה את המטרה המיסטית־מיטאפיסית של ״הבּוֹסטוֹנים הטרנסצנדנטליסטים המשוגעים״, כלשונו, ולא עוד אלא שהוא מקבל בלי סייג את האמונה האֶמֶרסוֹנית, שהשירה היא כמין טירוף מבוקר, אקסטזה פואטית, יציאה אסתטית שהאמן יוצא מרשות האני לרשות האחר, הלא־אני, כלומר, אל רשותה של הפסיכולוגיה הבדיונית הקיומית של נפש כלל אנושית – מה שהיה יונג קורא הלא־מודע הקיבוצי, ואֶמֶרסון קרא לה נפש־על אוקיאנית, ופו עצמו קורא לה רוח מצולות הצל והאופל. ההתוודעות אל הנפש הכללית־הקיבוצית־האוקיאנית־התהומית הזאת היא־היא מטרתה הדידקטית, ולוּ המטורפת, של השירה המיסטית, כלומר, של השירה הראויה לשמה. פו ובני דורו ידעו יפה, שהיציאה מתוך עצמך אל רשות הלא־אני, אל רשות האחר, פירושה אובדן השפיות, ניכור עצמי (self-alienation) בלשון הימים ההם או סכיזופרניה בלשון ימינו, ולמשוררים שביקשו בכוונת־מכוון לפרוץ באמצעות שירתם אל מחוץ לגבולות האגו המודע והשפוי קראו על פי זה ״אליֶניסטים״ (alienists)

ו״בֶּדלמיטים״ (Bedlamites), כלומר, משוגעים. בעיני סתם קורא הניכור העצמי רע הוא ומפחיד. באַחֵר, שהאני פוגש אותו מחוץ לגבולותיו שלו, אין הוא רואה צל עמום בלבד אלא גם שד מזיד, דֶמון. קורא שכזה אינו קורא בהנאה ובהבנה אלא טקסטים שנראים לו כראי שלו עצמו, טקסטים מוארים באור האני המוכר לו. אוזנו המוסיקלית ועינו הרוחנית הדמיונית מוגנות עד חֵרשות מרצון ועיוורון מרצון מפני לחישותיו של הצל הזר, האחר, שבמעמקי אותה הנפש הקיבוצית שאינה שלו בלבד, וממילא הן מוגנות מפני מוסר־ההשכל האנטי־רציונלי האלייניסטי־הדמוני. תכליתה הדידקטית האי־רציונליסטית של שירה יפה, כל שירה, שלא כתכלית הדידקטית הרציונליסטית של הרטוריקה, היא להפנט, לכשף, לרמות את מנגנוני ההגנה, ולהוציא את הקורא הלכוד ברשתה מרשות האני המוּכר והנעים אל רשות הלא־אני הזר והמבהיל, השוכן בכל זאת בקרבו.

ב

למה זה פו מזהיר את קוראיו שלא יחפשו אמיתות דידקטיות ולא יחטאו ככה בכפירה הדידקטית בדת היופי? מדוע הוא מייסר בשוטים סטיריים את שיריו של אמרסון ואת סיפוריו של הוֹתוֹרן על פגמים דידקטיים שהוא מוצא ברטוריקה של אמרסון, הרציונלית מדי והשקופה מדי, ובאלגוריזציה של הוֹתוֹרן, הבוטה מדי והשקופה מדי? מעצם הדבר שפו המבקר מכוון את חצי ביקורתו כנגד הדידקטיקה הרציונליסטית של אמנות שקופה וברורה מדי נוסח שירי ההטפה של אמרסון וסיפורי האלגוריה המוסרית של הוֹתוֹרן, מעצם הדבר הזה אין ללמוד שפו הוא אנטי־דידקטי מכל וכל; אין ללמוד מזה אלא שהוא מבקש להמיר דידקטיקה

CamScanner

רציונליסטית בהירה בדידקטיקה אפלולית עמומה. אין לו לפי כל טענה על עצם מציאותה של משמעות דיסקורסיבית בין צלילי ניגונו של השיר שהצד העמום, האפלולי והמבלבל שבו, בתורת שכזה, הוא המביא לידי זרות לעצמך. לא במטרה המיסטית האלייניסטית הטרנס־אסתטית הוא מוצא פסול, אלא בדרך האמנותית הלא־מבלבלת והלא־מהפנטת שבחרו להם יוצרים אמריקאים להוליך בה את האגו המתגונן של הקורא אל תהום האחֵרוּת הדמונית, אל הלא־אני הזר שבנפש כולנו, שהאגו המכיר והמוּכר מפחד מפניהם כל־כך. הרי לא ייתכן לפנות בכלים רציונליים אל אותו אני רציונלי, והכל בשביל להתגבר עליו עצמו ולהרוס את חומות המגן שלו, וללמד אותו פרק באחֵרוּת הלא־רציונלית, ולהטביע אותו באוקיאנוס האי־רציונלי המקיף אותו, אומר פו לאמרסון ולהותורן ולדומיהם. וכי איך אפשר לגרור את הקורא הזה, המתיירא מן החושך, אל גיא צלמוות זה של האי־רציונלי, והכל בכלי הרציונליות שכולם אור ואין בהם מן הצל הזה? והלא כל אמן דידקטיקן יודע, שבשביל להטביע את האני הקטן הטבעה אמנותית באוקיאנוס העצום האפל של הלא־אני המקיף אותו יש ללכוד אותו תחילה בכלים של חושך, כדי שכל זמן שלא לכדת אותו תוכל להסוות את כוונותיך האלייניסטיות בצעיפים אפלים של פנטסיה מבדרת שאין עמה אֵימה, וכדי שתוכל, לצורך ההיפנוזה שאתה מבקש להלך עליו, לבלבל ולטשטש את מקור ההתנגדות שבו – את התודעה השכלית. אם לא תבלבל לא תהפנט. ואם לא תהפנט את אויב הטירוף והמיסטיקה, הלא הוא האגו, לא תכבוש את תשומת־לבו ולא תטמון מלכודת אסתטית לנפשו המסתגרת בגבולות עצמה.

הלא כולנו מטרה דידקטית אחת לנו – הצללת שמש האגו בחשכת הלא־אני האחר, האינסופי. אלא שאתם,

אומר פו, בדרככם הרציונלית המוארת יותר מדי מעודף דיסקורסיביות, והמוצללת פחות מדי מחסרון מוסיקליות, אינכם מצליחים אלא לקבור חיים את האחר האי־רציונלי המפחיד, גם בתוך הטקסט הרציונלי וגם בתוך נפשו הלא־מודעת של הקורא הסגור בין חומות עצמיותו המוכרת והמובנת, שהיא פרי הארגון הרציונלי והשליטה הרציונלית מדי. אי אפשר להרוס את חומות האגו המכיר והמוכר בלי לנתץ את לשון המושגים והסמלים המוכרת, שבאמצעותה הוא מארגן את עולמו המוכר ואת זהותו המוכרת.

אין פירוש הדבר שמטרה זו, כפיית הקורא להתוודע אל האחר, הזר, האי־רציונלי, המטורף, הנטול כל סדר רציונלי מוכר, מחייבת כלים אי־רציונליים מטורפים, כָאוֹטיים, נטולי כל סדר. פו אינו גורס את הדעה הסימבוליסטית־הסוריאליסטית שהטירוף (derangement) של תודעת הקורא, המכופתר והמסודר והנעול במוסכמות, מצריך שירה רשלנית מטורפת, פורקת עול ומנתצת מוסכמות. להפך, הכלי היעיל בנוי על־פי כללים מתמטיים חמורים. המשורר או המספר הוא אסטרטג צלול ומבריק המתכנן את המתקפה על מבצרי השכל בשׂום שכל, צעד צעד, חרוז חרוז, משקל משקל.

הפרדוקסים האלה אצל פו קשים לנו, החוקרים והמבקרים, שגודלנו על קטגוריות נוחות להכריע על־פיהן אחת משתיים – אוֹ אוֹ, או דבר או היפוכו: או כלי רציונלי בשירותה של תכלית רציונלית, בנוסח ציפיותינו ממשוררים כגון קוֹרנֵי ופּוֹפּ, או כלי אי־רציונלי מטורף בשירותה של תכלית כאוֹטית אי־רציונלית ואנטי־רציונלית, בנוסח ציפיותינו ממשורר כגון רמבּוֹ. אנחנו מתקשים להסתדר עם הפרדוקס הזה, שהכלי הרציונלי משרת אסטרטג ספק רציונלי ספק מטורף, כלומר, שהוא בסופו של דבר גם רציונלי גם מטורף, ומטרתו היא לקום על האני הרציונלי המסודר ולהטביע אותו בשיטתיות

מסודרת להפליא בתהום האי־רציונלי הטורף כל סדר. אין לו לרַציוֹ מצב לא־נוח יותר מן הצורך לוותר על חוק הסתירה ולחיות עם סתירות קיימות זו בצד זו. לכן, אומר פו, יש מי שהולך אל האופל בדרך אפלה, ונכשל, כמו טוֹם מוּר וטֶניסון; ויש מי שמבקש להאיר את האופל בפנס זוהר מדי, כמו אֶמֶרסון וחבורתו, ונכשל גם הוא. רק מי שיהלך על החבל הדק שבין הרציונליות הקיצונית ובין המתקפה הקיצונית על הרציונליות; רק מי שילך בדרך שהיא בעת אחת רציונלית עד כדי דייקנות מתמטית מדעית ומטורפת עד כדי טשטוש חושים וגבולות וסדר, רק הוא יצליח ליצור כלי שהוא בעת אחת גם "יפה" – ערוך, מסודר, הרמוני – וגם מפיל אימה – אימת התוהו, אימת הטירוף, אימת אובדנו או "מותו" של האני השפוי, המוּכר והמכיר, במצולות הלא־אני האחר, והמטורף.

גם פו המבקר וגם פו המשורר והמספר קרוע לבלי תקנה בין האסטרטג המתמטיקן השפוי עד להחריד לבין "הנביא", "ההוזה", "המסומם", "המטורף", שאישיותו המסודרת והמאוחדת התפוררה עד להחריד. האיש הרואה באי־מוגדרות (indefiniteness) או בעמימות (vagueness) עיקרון פואטי הוא־הוא האיש שהגה "פילוסופיה של קומפוזיציה", שבה הוא דן בבעיות הפואטיקה בחדוּת מדעית יבשה כאילו הן בעיות מתמטיות גדורות ומובחנות. בנשימה אחת הוא גם משמיע את האני־מאמין הרומנטי, שהשירה עקיפה היא מטבעה וסוגסטיבית ומוסיקלית, וגם מציע טכניקה מדעית של טירוף מְדעת, טכניקה ישירה, בטוחה, בדוקה, מתמטית ורציונלית של בניית חזון אי־רציונלי. בנשימה אחת הוא אומר גם דברי הגיון, כגון שהמשקל והחרוז והיכולת לקלוט אותם הם עניין של "מוסכמות גן־הילדים", עניין של הרגלי תרבות וחינוך, עניין לרוח הלשון ולרוח

האומה, וגם משמיע לנו פסוק לא הגיוני ולא קונבנציונלי כגון "אין לך דבר יפה יותר מאהובה מתה".

בסיפוריו ובשיריו של פו חוזר שוב ושוב הפרדוקס הזה שבנפשו השסועה. הסיפור "נפילת בית אוּשֶר", למשל, הוא סיפור על הרציונליות בשירות ההתקף של האי־רציונליות; על השפיות בשירותו של התקף הטירוף. האיש הבא להתארח בבית אוּשֶר הוא פרסוניפיקציה של מוסכמות רציונליות. כרוֹב הדוברים של פו, ואפילו הפחות שפויים שבהם, היה גם הוא רוצה לדבוק בהגיון ובשכל הישר, בעולם המוּכר הערוך על־פי כלליהם ובאני היושב בטח בתוך חומותיהם. אלא שהוא נגרף למסע של זרות לעצמו, של אותה אליינציה עצמית (סכיזופרניה), מסע שתכליתו לנפץ את הקטגוריות המקובלות עליו, ועמהם את שפיותו. הבית ודייריו ה"חולים" – התאומים רוֹדריק ומַדלין – מסתערים על שכלו "הבריא" ומנפצים אותו לרסיסים. לכאורה עניינו של הסיפור הוא נפילת ביתם של אח הוזה, אמן חולה־רוח, ושל אחותו תאומתו המשוררת המטורפת, שאחיה זה, בעזרת המספר חברו, קובר אותה חיים בכלים יפים כל־כך, מלוטשים כל־כך, עד שהמטורפת ממאנת להישאר בקברה והורסת את הקירות החוצצים בינה ובין הגברים שקברו אותה, והיא גוררת את אחיה המטורף עמה אל המוות, ואת ידידו המספר עם שניהם לטירוף של אובדן הבחנה בין אשליה לממשות, בין החיים לבין המתים. אבל עניינו האחר של הסיפור, ושמא אף עניינו העיקרי, הוא כוחם המאגי המהפנט של כלים אסתטיים רציונליים להפיל את חומותיו ולמוטט את סדריו של האני הרציונלי, ולהחריב את העולם הרציונלי המוּכר לו. שוב אין המחבר משמיע מתוך שלווה רציונלית, שפריצתה של מַדלין מן הקבר היא הזיית מוחו המטורף של חברו, אלא הוא מרגיש ומודה באימה שלמה, שעלייתה של המתה מקברה

CamScanner

ממשית היא. חומות האני הרציונלי של המספר נופלות, והאי־רציונלי, במוֹ הכלים האסתטיים־הרציונליים שנועדו לרפא את ידידו המטורף, האי־רציונלי הזה הבא ברציונליות אסתטית, דבק גם ברופא.

ג

"לא מגרמניה האימה, אלא מן הנפש," כותב פו בהקדמה לקובץ "סיפורי הגרוטסקה והערבסקה". הרומנטיקנים הגרמנים, טיק, הופמן, ריכטר ואחרים, שעוד בחייו זכה פו – בטעות, לדעתו – להתקבל לחבורתם, רואים בסיפורת ובשירה הגרוטסקית והערבסקית את ביטויה המובהק של רוח הפנטסטי. כשם שסימניה המובהקים של רוח הפנטסטי בכללה הם, לדעת הגרמנים, ההומור, האירוניה והשנינה, כך גם בז׳אנר הגרוטסקה מנשבת רוח של בידור ושעשוע, נקייה מכל זיקה רצינית לדבר של ממש מחוץ לגבולות הבדיה שהוא בודה. תכליתה של אמנות הפנטסטי בכלל והגרוטסקה בפרט, לדעת הגרמנים, היא לשדל את הקורא המשכיל הנאור, הנקי מאמונות תפלות בנוסח ימי־הביניים, לוותר מרצון על אי־אמונתו הנאורה ולהיענות להזמנה שמזמין אותו הבדיון להמריא אל מחוץ לגבולות שמציב לו שכלו, אל מחוז דמיוני בדיוני שבו דמיונו רשאי להשתעשע לו מתוך פטוֹר גמור מכל ספקות רציונליים ומכל אילוצי ההתאמה שבין הבדיון למציאות כפי שזו מוכרת לשכל. לפי תורת הפנטסטי והגרוטסקי של הגרמנים, לא מספר הסיפורים הפנטסטיים ולא המאזין להם מתוך אותו willing suspension of disbelief (הוויתור מרצון על אי־האמונה), כגירסתו של קוֹלרידג׳, אינם מאמינים שגמדים ופֵיות וסירוניות, ואין צריך לומר שדים ורוחות וכוחות של שחור ואופל ומחוזות של תופת

וצלמוות – שכל אלה אכן קיימים בפועל ממש מחוץ לגבולות הבדיון והדמיון הבודה אותם. כלי אומנותה של רוח הפנטסטי מטרתם להשתיק את אי־האמונה הרציונלית שבאותו קורא משכיל ונאור הנקי מאמונות תפלות, ולעורר את כוחו הילדותי הרדום להאמין, ולוּ למשך הקריאה בלבד, לְמה ששכלו והבדיון עצמו אומרים לו שאינו אלא "משחק־בנדמה־לי" (make-believe). את האיזון הזה בין תודעת המשחק־בנדמה־לי ובין הוויתור מרצון על אי־האמונה, יוצרים כליה העיקריים של רוח הפנטסטי – לבד מן הדמיון וסמליו – כלומר ההומור, האירוניה והשנינה, שברצותם הם בונים עולם של אשליות וברצותם הם הורסים אותו.

אם כוונתכם להכניס לו לקורא בלבו, שבסופו של דבר הכל אשליה וחלום והזיה ושעשועי דמיון, איך תעירו ואיך תעוררו את האימה, שבעיני שלי היא־היא, יותר מכל יסוד אחר, סימנה המובהק של הגרוטסקה – כך משתמע מדבריו של פו בכמה וכמה מקומות, תוך הבחנה בין האימה הגרוטסקית שמגרמניה ובין האימה הגרוטסקית שמן הנפש. מה יפחיד את הקורא המאמין – הלא כך מזמין אותו הבדאי להאמין – ששדים ורוחות ולגיונות של אימוֹת שמסופר עליהם הם בגדר "אין דבר כזה"? מנַיִן יצמח פחד של ממש בלבו של קורא שמנעת ממנו התוודעות אל רע של ממש, וקריעת נפש של ממש בידי לגיונות ממשיים של שדים, שרובצים במאורות נפשו של אדם, ובנפשי שלי ובנפשך שלך בכלל זה? אם אין שדים ורוחות, מאַין הפחד מפניהם, שואל פו ומקדים כך, ביותר ממאה שנים את פסוקו של פרויד, "אינני מאמין בשדים וברוחות, אבל אני מפחד מפניהם".

רק מי שמאמין באמונה תפלה שלמה שיש דמונים ורוחות גם בדמיון וגם מחוצה לו; רק מי שעדיין מאמין באמונה אוגוסטינית־קלוויניסטית, שהדמון המבקש

CamScanner

לפגוע בטרפו פוגע בדמיונו תחילה; רק מי שמאמין שסיוטיו של דמיון אחוז אימים אינם מלמדים שדמיונו של אדם דמיון חופשי הוא, אלא הם מעידים שהאדם עבד הוא לדמון שהשתלט על נפשו – רק הוא יתנסה בעצמו באימה ויצליח להעיר ולעורר אצל קוראו אותה אימה של ממש שמקורה אינו בדמיון החופשי של הגרמנים הלא־מאמינים, אלא בנפש השסועה, הרדופה דמונים שכבשו את דמיונם של המסַפר והקורא גם יחד, זה הדמיון ששוב אינו מבצר החירות היוצרת של האמן, אלא נהיה לו למרתף עינויים שמייסרים שם את האיש שהיה לעבד, לאחר שבעל־כורחו התוודע לדמון שבו.

רק מי שמאמין, על פי נסיונו הנפשי האומלל, שיש דיבוקים ודמונים, ושמחוז תוקפם ותוקפנותם הוא הדמיון הלא־חופשי כלל של "נשמות אומללות", רק בו יכולה להתעורר אותה אימה האוחזת את הנפש שטרפוה לגיונות של שדים, ואותו דמיון כפייתי שרדפוהו לגיונות של אימוֹת שנגזרו על אדם אומלל בגזרה דמונית קדומה, בזמן שהוא עצמו לא היה בוחר להתוודע אליהם בשום פנים אילו בידו הדבר.

כשהשווה אמרסון בין הדמיון הרומנטי הנאור והחופשי ובין הדמיון הקלוויניסטי הכבול באזיקי יראת החטא הקדמון ועונשו השטני, היה סבור ששאלה רטורית הוא שואל את שני מיני הדמיון האלה הבודים עולמות דמיוניים: "אם נגזר עליכם לבנות מגדלים באוויר, למה זה אתם מוכרחים לבנות מגדלים בתופת דווקא?" למה זה לא יתבדר לו דמיונכם בחלומות על גיבורים טובים ויפים, ולא יראה את עצמו אנוס להתפגר בבית־משוגעים? בעיניו של פו אין זו שאלה רטורית, אלא שאלה קיומית נפשית ממש. למה זה באמת אין בכוחו של דמיוני להמריא אל מחוזות הדרור והשמחה, כאותן ציפורים המתבדרות להן ברוח הפנטסטי? למה זה דמיוני

שלי, האחוז אימות שאינן שְׂגוּת דמיונית כל כולן, אנוס לתור מאורות ומרתפי אינקוויזיציה ותאי בתי־משוגעים, ולהתפגר שם עם האומללים שציפורי הדרור פוסחות עליהם במעופן?

עכשיו שנגזר עלי לסייר על־כורחי את מאורות הדמיון הדמוני במעמקי נפשי זו, שאינה נפשי שלי בלבד, אלא היא גם רשותם של אימות ושדים, בא נסיוני בחקר הרשומות של נשמות האומללים שהתפגרו "בכלא, ועל הגרדום, ובבית־המשוגעים", ומעיד עלי בלגיונות של קולות רדומים שאני, האמן והאיש, הריני אסירם וטרפם של שוכני שאול תחתיות, שאם לא ינומו – אמות. "אויה," זועק פו מתוך הרצינות של המאמין, לא אוכל לראות בלגיונות המבעיתים האלה של אימות הקבר תעתועי דמיון ותו לא – כדרך שביקש הלמדן שבשיר "העורב" לראות בעורב מתעתע ותו לא. דמיון אכן יש כאן; תעתוע אין כאן.

ד

אני מאמין באמונה שלמה בכוחן של המלים, אומר פו, בכוחן להוליך אותנו אל גבולות שליטתן, שמעבר להם שוכנת הדומיה כביכול. שתי דומיות תאומות משרתות את מטרתי בתורת אמן האימים, משמיענו פו מן השיר "דומיה" (SILENCE). הדומיה האחת שמה "לא עוד" (No more, שהוא בעצם אותו Nevermore של העורב הדמון), ותאומתה הדומיה האחרת שמה "אימה" (terror), כאותה אימה נסערת האוחזת את הלמדן שבשיר "העורב" בזמן שאותו Nevermore דמוּם וסתום, ורוחות אחרות מן הלא־אני האוקיאני, מתעוררים בדומיית חדרו. הדומיה ששמה "לא עוד", אף־על־פי שהיא אבלה וגלמודה ועצובה, "אין בה אימה", כי אין

CamScanner

בה "כוח הרע". ויש משום נחמה פרדוקסלית בדומיה המלנכולית השורות בשירתם של משוררים רומנטיים שמתבודדים עם דמיונם החופשי – באשר הוא בודד – כאותה ציפור השרה לעצמה. אם חירותה של ציפור דרור כל־יכולה זו מעוּלו של האחר מחירה הוא הבדידות, הלא יש בה בבדידות הזאת מן השמחה, ולוּ שמחה מהולה בעצבות, שמשתמעת ממנה הקינה – אויה, לבד אני – שמקוננת לעצמה בעצבות מתוקה הדומיה ששמה "לא עוד". השתמעוּת לכמה פנים יש בה באמונה האמנותית הרומנטית, שלא עוד אפגש עם אחרים של ממש שהם חוץ לדמיוני ולבדיוני; שלא עוד אאזין לקולות האחרים שהם חוץ לגבולותיה של מלכוּת בדידותי, וחוץ להישג קסמן של מלותי. אכן יש משום עצבות בעצם היותך לבדך, כנסיכה הזאת הכלואה בהיכל המראות והבבואות של עצמה, אבל העצבות הזאת יש עמה משמחת הפטוֹר מן האחר, שבעצם אחרותו, שאינה כפופה למרותי, הוא מאיים, משעבד, רע.

תאומתה של "לא עוד", זו ששמה "אימה", היא דומיה אחרת, דומיה של נִדָּחוּת פחות נידחת ממה שנראה לה ל"לא עוד", נידחוּת פחות שוממה, נידחות שהיא דוממת ובכל זאת היא רחוּשה צללים ויללת רוחות המפוצצת את אשליית הלבדיוּת העצובה המתוקה, והיא מפגישה אותך עם צבא צללים שעצם נוכחותם אומרת בדומיה אין אתה לבדך. כשם שעצבותה של הדומיה "לא עוד" מהולה בשמחת הפטוֹר מאימת האחר, כך אימתה של הדומיה "אימה" מהולה בתקווה של "לעולם עוד" (Evermore). עוד יאהב המשורר השכוּל את האחרת, שנפטרה וחזרה אימתנית כדמות צל או רוח. בציפורניה ובשיניה עוד תיאחז רוחה של האחרת ברוחו שלו, ולא תהיה לפרידה ממשלה עוד. בדומיה "לא עוד" כאֵב היותך לבדך הוא שמחת החירות; בדומיה "אימה" אימת הלא־לבד היא

אימת נוכחות הרוחות, עם שמחה של משורר שלא עוֹד הוא לבדו, אלא כאוֹרפיאוּס הזה צל אהובתו אוחז בנפשו.

ה

"שֵׁד אוֹ עוֹף! הַאַף אָמְנָם אֶל בַּת־זוּגְךָ תָּשִׁיר? אוֹ אַךְ אֵלַי הַשִּׁיר? תמה וולט ויטמן,* שמכל מבקריו של פו קלט רק הוא לבדו את עוצמת האמביוולנטיות שבאיש ובדמון שלו – או בגאון־רוחו, כגירסת המאה הי"ט – ובנפשו השסועה לאני ולאחר, ובשירתו הדוממת לשתי דומיותיה. מפליא הדבר שדווקא ויטמן זה, שהוא כביכול משורר האני האדון לעצמו, הבריא והשפוי, הטורף ומבליע כל אחר בשירתו ואינו מניח לכל אחר לטרוף ולהבליע אותו, דווקא הוא הניח לרגע את מנגנוני ההגנה של האני המאיר והמואר, וראה מתוך הבנה של אהדה, ולוּ אמביוולנטית, את דמיונו הדמוני של פו ואת שירתו המשועבדת לשדים טורפים, הגורפת את טרפה למוות בבית־משוגעים. ויטמן לבדו מכל מבקריו של פו הבין את מוסר־ההשכל האימתני המשתמע מן ההבחנה שפו מבחין בין המשורר שהוא ציפור דרור, אדון לנפשו ולדמיונו, ובין המשורר שהוא טרף לדמון, ואת דמיונו שלו טורפים לגיונות של אימות ושדים, והוא רואה עצמו עבד ולא אדון, והוא נידון למות בכלא או על הגרדום או בבית־משוגעים, ואין הוא נידון להיוולד לידה חדשה לעולם דמיוני שכולו דומם בבדידות זוהרת בהעדר כל רע. אני, משתמע מדברים שאמר ויטמן בסעודה שהתקיימה לאחר שהובאו עצמותיו של פו לקבורה חדשה, אני,

* "עלי עשב", תל־אביב 1984, עמ' 313. תרגום שמעון הלקין.

שכולי שייך למשפחת ציפורי האור והדרור, ואני רואה את עצמי נאמן לציפיות של ילדי האור בביתנו ולנורמות שלהם, אני דורש מעצמי ומשירתי כוח ושררה ובריאות נפש ושליטה מלאה בדמיוני ובנפשי ובשירתי גם בעיצומה של סערת הנפש האוקיאנית שעלי לכבוש אותה, פן תכבוש היא אותי. לפיכך עבר זמן רב עד שנִבעו סדקים במגיני האור שלי ופיתחו טעם ואהדה לאיש הצללים הזה, שבגד בנורמות שלנו, והוקרה למשורר ולשירתו ולדמון השולט בהם. וגם אז רק בשְׂעִיפים מחזיונות לילה, בנפול תרדמה על המכיר, ובהתעורר האחֵר האימתני, רק אז נפתחתי כולי אל המַלח האמיץ הזה, שמפרשי ספינתו קרועים ונחשול שבַּים עומד עליו להטביעו, והוא כאילו יש לו הנאה מן האימה והוא יוצא לקראתה כאילו אם תקטלנוּ לה ייחל. וזו לשונו של ויטמן כשהוא מספר על חלומו־חזיונו:

> לא אנייה גדולה היא בכל מערך המַעטה והחיבֵּל שלה, ולא אניית קיטור בכל הדרת מלכותה, שמונהגת ביד איתנה בסערה, אלא אחת מאותן יאכטוֹת דו־מפרשיות משובחות היא כמדומה... שמתקלעת לה בלי שליטה במפרשים קרועים ובכלונסאות שבורים בברד וברוחות ובגלים הפרועים של הלילה. ועל הסיפון עומדת לה דמות יפה ודקת־גיזרה, איש עמום, שיש לו הנאה כמדומה מכל האימה, מן האפלה ומן האנדרלמוסיה שהוא מֶרכזהּ וטרפהּ. דמות זו של חלומי המחריד אפשר שהיא מסמלת את אֶדגר פּוֹ, את רוחו, את גורלו ואת שיריו, שהם עצמם חלומות מחרידים הם כולם.

צפירה פורת

מתוך העקרון הפואטי

בדברי על העקרון הפואטי איני מתכוון לא להתקיף הכל ולא להעמיק. כשאני דן, ולו באקראי, בלוז של אותו דבר המכונה שירה, שמתי לי למטרה בייחוד לזמֵן אחדים מאותם שירים פחותים אשר הולמים ביותר את טעמי, או אשר השאירו בדמיוני את הרושם הברור ביותר. באמרי "שירים פחותים" אני מתכוון, כמובן, לשירים קצרים. והרשו־נא לי, כבר מתחילה, לומר אילו מלים ביחס לאיזה עקרון, הנראה יוצא דופן במידה מסוימת, אשר, בצדק או שלא בצדק, תמיד השפיע על הערכתי הביקורתית לשיר. אני סבור כי שיר ארוך אינו בנמצא. אני טוען כי הביטוי "שיר ארוך" הוא בבחינת תרתי דסתרי.

כמעט מיותר לציין ששיר ראוי לשמו אך ורק ככל שהוא מרגש, ברוממו את הנפש. ערכו של השיר הוא בשיעור ההתרגשות המרוממת הזו. אלא שכל מיני ההתרגשות הם בני־חלוף, כפי שנגזר על־פי צורך נפשי. מידת ההתרגשות הדרושה לזַכות שיר בתואר זה לא תוכל להחזיק מעמד לאורך חיבור ממושך. כעבור חצי שעה לכל היותר היא תידלדל – תיכשל – תתעורר דחייה – ובפועל יחדל השיר מהיות שיר.

אין ספק שרבים התקשו ליישב את משפט הביקורת, שיש להתפעל באדיקות מ"גן העדן האבוד" לכל אורכו, עם חוסר האפשרות המוחלט לקיים לגביו, במשך כל הקריאה, את מידת ההתלהבות, אשר משפט הביקורת הנ"ל דורש. חיבור גדול זה, למעשה, ניתן לראותו כשירי רק בראותנו בו סידרה של שירים מצומצמים, תוך התעלמות מן המרכיב החיוני שבכל סוגי האמנות, הוא האחדות. אם ננסה לקיים את אחדותו, כלומר את מכלול השפעתו או רישומו בקראנו אותו (כנדרש במקרה זה) בהעלם אחד, התוצאה לא תהיה אלא חילופים מתמידים של התרגשות ושל דכאון. אחרי קטע של מה שאנו חשים

כשירה אמיתית יבוא – ואין מנוס מזה – קטע רדוד, אשר גם שיפוט־מראש לא יוכל לכפות עלינו להתפעל ממנו. אולם אם אחרי קריאת השירה הזאת כולה נחזור ונקרא אותה, תוך שנדלג על הספר הראשון, כלומר נתחיל בשני, נופתע כשניווכח לדעת שמה שפסלנו קודם – עכשיו נתפעל ממנו, ומה שהיה מתחילה נושא להתפעלותנו הרַבה יימצא עכשיו ראוי לכל גנאי. מכאן שרישומו הסופי, המצטבר או המוחלט של אֶפּוֹס, ויהיה הטוב שבאפוסים תחת השמש, הוא כאין וכאפס, ואמנם זהו המצב לאשורו.

אשר לאיליאדה, הרי אם אין לנו הוכחה ניצחת, לכל הפחות יש לנו סיבה משכנעת מאוד לסברה שהיא תוכננה כסידרה של שירים ליריים; אבל אם נקבל את הכוונה האפית אוכל רק לומר כי השירה הזאת מושתתת על חוש אמנותי פגום. האפוס המודרני אינו אלא חיקוי פזיז ועיוור לדגם העתיק המשוער. אולם על סטיות אמנותיות שכאלו כבר אבד הכלח. אם בזמן מן הזמנים אכן זכה שיר ארוך מאוד לפופולאריות, דבר שאני מטיל בו ספק, מכל מקום ברור שלא יקרה עוד כדבר הזה לעולם.

הקביעה כי היקפה של יצירה שירית היא, בהיות שאר התנאים שווים, קנה המידה למעלתה, נראית ללא ספק בניסוחה זה כקביעה אבסורדית למדי, אלא שעלינו להחזיק טובה על כך לרבעונים הספרותיים. חזקה שאין לך דבר בעצם מידת־הגודל, אם לדבר במונחים מופשטים – אין לך דבר בעצם הנפח, אם מדובר בכרך – אשר יעוררו התפעלות ממושכת כזאת מצד אותן חוברות מהלכות נכאים! אמת שאנו חשים איזו תחושה של רוממות בצפותנו בהר, וזאת הודות לעצם ההרגשה של עוצמה פיסית שהוא מעביר, אבל איש אינו מתרשם באותו אופן מן ההיקף בקראו את ה״קולומביאדה״.[1] אפילו הרבעונים לא הורונו להתרשם ממנה כל כך, כפי

שעד כה טרם התעקשו שנעריך את למרטין[2] לפי מטרים מעוקבים, או את פולוק[3] לפי משקלו בליטראות; אולם מה אם לא זאת עלינו להסיק מקשקושיהם הבלתי־פוסקים על ״מאמץ מתמשך״? אם עלה בידו של מאן־דהו להשלים אפוס ב״מאמץ מתמשך״, הבה נשבחו בכנות על המאמץ – אם אמנם ראוי דבר זה לשבח – אבל חלילה לנו להלל את האפוס בזכות המאמץ. יש לקוות שברבות הימים יעדיף השכל הישר להחליט על טיבה של יצירת אמנות על־פי הרושם שהיא עושה והרישום שהיא מטביעה ולא על־פי פרק הזמן שנדרש ליצור את הרישום או על־פי כמות ה״מאמץ המתמשך״ שנצרכו לו כדי ליצור את הרישום הזה. עובדה היא שלא הרי התמדה כהרי גאונות, וכל הרבעונים שבעולם הנוצרי לא יוכלו לבלבל ביניהם. לאט־לאט עתידה טענה זו, בצד רבות אחרות שזה עתה העליתין, להתקבל כמובנת מאליה. לפי שעה, העובדה שבדרך כלל פוסלים ודוחים אותן ככזבים לא תסב להן נזק של ממש כאמיתות.

מאידך גיסא ברור ששיר עשוי להיות קצר מן הראוי. צמצום שלא במקומו יביאו לידי ניוון עד למכתמיות גרידא. שיר קצר מאוד, שאמנם יוצר מדי פעם רישום מבריק או מלא־חיוּת, לעולם לא ייצור רישום מעמיק או מתמשך. צריך להתקיים הלחץ היציב של החותם על גבי השעווה. דה בֶּראנז׳ה[4] עיצב דברים לאין־ספור, שנונים ומעוררי־נפש; אבל בכללם קלו מכדי להטביע רושם עמוק בלב הציבור; ולפיכך, כמוהם כשאר הבלי־דמיון, הופרחו אל־על אך ורק כדי לפוץ מיד לכל הרוחות.

בעוד שהשגעון לאֶפִּי, כלומר הרעיון כי לשם רוממות השירה אי־אפשר להימנע מאריכות, גווע והלך זה שנים אחדות בדעת הציבור, הודות לעצם האבסורדיות שלו, אנחנו רואים שבעקבותיו באה כפירה, ששגיונה כה גלוי

עד כי לא תיסבל לאורך זמן. ברם, ניתן לציין שאפילו באותה תקופת־קיום קצרה הספיקה להשחית בספרותנו הפואטית יותר מכל אויבי הספרות גם יחד. אני מרמז בזה לכפירה שבדידקטיקה. שררה הנחה, בגלוי ובמובלע, במישרין או בעקיפין, כי מטרתה הסופית של כל יצירה שירית היא האמת. נוהגים לומר שכל שיר מן הדין שיקנה מוסר־השכל; ומוסר־השכל זה הוא מעלתה הפואטית של היצירה, שעל־פיה תישפט.

בייחוד אנחנו האמריקאים טיפחנו רעיון מוצלח זה; ובייחוד שבייחוד אנחנו בני בוסטון פיתחנו אותו במלואו. מחשבה נתקעה במוחנו שחיבור שיר סתם כך, לשמו, ועוד הודאה שזו היתה תכניתנו מלכתחילה – פירושו של דבר להתוודות בפה מלא שאנו חסרים את הדרת הכבוד והעוצמה השירית לאמיתם. אלא שהעובדה כהווייתה היא שאילו אך הרשינו לעצמנו להתבונן פנימה לתוך נשמותינו, מיד היינו מגלים שם שאין לך תחת השמש, ולא יכולה להיות, שום יצירה יותר מכובדת, יותר אצילית בתכלית האצילות מאותו שיר דווקא – השיר כשלעצמו – אותו שיר שהוא שיר ולא יותר – אותו שיר שלא חובר אלא לשמו.

בכל זאת, ככל שאני רוחש כבוד לאמת כפי שיכול אדם לרחוש מעולם, הריני נוטה לסייג במידת־מה את אופני הקנייתה. הייתי שם סייג להם. לא הייתי מחליש אותם על־ידי בזבוזם. לאמת יש תביעות חמורות. אין לה שיח ושיג עם זֵרי הדסים. כל מה שאי־אפשר לוותר עליו בזמר הוא הוא כל מה שאינו מעניינה. העונד לה עדיים ופרחים, עושה אותה פאראדוקס בוטה. כדי לאשש איזו אמת, אנו נזקקים לחומרתה של לשון יותר משאנו נדרשים ללבלובה. עלינו להיות פשוטים, מדויקים, תמציתיים. עלינו להיות קרירים, שלווים, נטולי־רגש. בקיצור, עלינו להיות שרויים באותו הלוך־רוח אשר הוא,

כמידת האפשר, בדיוק היפוכו של הלוך־רוח שירי. מי שאינו תופס את ההבדלים היסודיים, התהומיים, בין האופנים של שינון האמת ובין אופניו הפואטיים, אכן מוכה־סנוורים הוא. מי שלמרות כל ההבדלים האלה עדיין עומד על הנסיון לפשר בין שמנן ומימיהן העקשניים של השירה ושל האמת – חזקה עליו שהוא אחוז ללא־כפרה בדיבוק־התיאוריה.

בחלקנו את עולם הרוח לשלושת סוגיו הבולטים ביותר, הרי לפנינו השכל הצרוף, הטעם, והחוש המוסרי. מיקמתי את הטעם בתווך, יען כי אמנם זהו המקום אשר הוא תופס ברוח האדם. קשרים הדוקים לו עם כל אחד מן הקצוות; אלא שהוא נבדל מן החוש המוסרי הבדלה כה קלושה שאריסטו לא היסס למקם אילו מפעולותיו בקרב המידות הטובות עצמן. אף־על־פי־כן, נמצא די הבחנות במעמדם של בני השילוש הזה. כשם שהשכל מתעסק באמת, כך הטעם מלמדנו את היפה, ואילו החוש המוסרי מתייחס לחובה. ובעוד שבעניין אחרון זה המצפון מורה את המחויבות וההגיון את הכדאיות, הרי הטעם יוצא ידי חובה בהצגת המקסמים, והוא יוצא חוצץ נגד הרשע אך ורק משום עיוות הצורה שבו, עיוות הפרופורציות, איבתו לכל דבר הולם, נאות, הרמוני – באחת, ליופי.

מכאן שחוש ליופי, המצוי עמוק בלב אנוש, אינו אלא, בפשטות, אינסטינקט בן־אלמוות. הוא התורם להנאתו מריבוי צורותיו, קולותיו וריחותיו והתחושות שבקרבם הוא מצוי. וממש כפי שהשושן מכפיל עצמו באגם או עיניה של אמריליס[5] מכפילות עצמן בראי, כך עצם החזרה, בעל־פה או בכתב, על הצורות הללו, ועל קולות, צבעים, ריחות, תחושות, היא מקור כפול להנאה. אולם חזרה זו לבדה אינה שירה. מי ששר סתם, ולו בהתלהבות יוקדת, ולוּ באמיתות חיה שבתיאור המראות, הקולות, הריחות, הצבעים והתחושות המקדמים פניו בשלום כפי

CamScanner

שהם מקדמים את כלל בני־האדם – סבורני שאותו אדם עדיין לא הצליח להוכיח שהוא ראוי לתוארו האלוהי. עדיין נותר אי־שם במרחק איזה דבר שלא הצליח להשיגו. עדיין נותר בנו צמאון שלא רווה, צמאון, שכדי לרוותו עדיין לא הוליכנו אל מעיינות הבדולח. צמאון זה הוא חלק מאַלמוֹתיוּתו של האדם. הוא בעת ובעונה אחת תולדה של קיומו המתמיד וסימן לו. הוא התאווּת הרפרוף אל הכוכב. אין בזה סתם הוקרת היופי שלפנינו, כי אם מאבק בלי־מצרים להשיג את היופי של מעלה. אנו משערים בהתלהבות עילאית את ההוד והתפארת שמעבר לקבר, ובהשראת הידיעה הזו אנו חותרים בעזרת צירופים שונים ומשונים של ענייני הזמן והמחשבות אודותיו, להשיג איזה נתח מאותה חמדה, אשר יסודותיה כשלעצמם אולי רק נחלת הנצח הם. אכן, כאשר אנו מתמוגגים בדמעות מכוח השירה, או מכוח המוסיקה, המקסים שבהלכי־הרוח האמנותיים, הרי לא מעודף הנאה אנו בוכים (כפי שסבור האב גראווינה), אלא משום צער מסוים, קצר־רוח וחסר־סבלנות, על שאיננו מסוגלים לאחוז לאלתר ובשלמות, כאן על פני האדמה, מיד ולעד, באותן חדוות שמימיות ונלהבות, אשר לשמץ הצצה בהן אנו זוכים באמצעות השיר או המוסיקה.

החתירה לתפוס את החמדה הנשגבה, חתירה שהיא נחלת הנשמות שמזגן הולם אותה, היא שנתנה לעולם כל שהעולם הוכשר לו בזמן מן הזמנים להבינו כפואטי ובד־בבד להרגישו ככזה.

כמובן, הרגש הפואטי עשוי להתבטא באופנים שונים – בציור, בפיסול, בארכיטקטורה, במחול, במיוחד במוסיקה, ובצורה ייחודית מאוד, בהרחבה, בתכנון גנים. ברם, הפעם רק נידונה התגלותו במלים. והבה אומר כאן משהו, בקצרה, בנושא המקצב. סמוך ובטוח אני, שהמוסיקה, על דרכיה המגוונות במשקל, במקצב

ובחריזה, היא מרכיב כה עצום בשירה עד כי לא יקום חכם שידחנה, היא אביזר כה חשוב עד שכל הפוסל את עזרתה אינו אלא שוטה. שעל־כן לא אתעכב עתה לטעון בזכות נחיצותה הגמורה. אכן, אולי במוסיקה הנשמה מתקרבת ביותר ליעוד הגדול שהיא חותרת אליו שעה שהרגש האמנותי שורה עליה, היינו לבריאת היופי הנשגב. ואמנם ייתכן שמטרה מרוממת זו תושג מדי פעם בפועל. לעיתים קרובות תוענק לאדם תחושה המלווה צמרמורת של עונג, שנֵבל של בשר־ודם מפיק נעימות, שמן הסתם לא היו זרות למלאכים. לפיכך אין כמעט ספק שבאיחוד השירה עם המוסיקה במובן הרוֹוח נמצא השדה הרחב ביותר להתפתחות האמנות. הבארדים והמינֶזנגֶרים משכבר הימים היו להם יתרונות שאין לנו. תומאס מוּר, בזמרו בעצמו את יצירותיו, אכן שיפר אותן בדרך הכשרה ביותר ועשאן לשירים.

אחזור ואסכם: אני נוטה להגדיר את השירה, בקיצור, בתור בריאה מקצבית של יופי. שופט אחד ויחיד לה – הטעם. יחסיה עם השכל או עם המצפון טפלים לזה. אין לה כל זיקה לא לחובה ולא לאמת, וכזאת עשויה להיווצר רק במקרה.

ברם, אוסיף אילו מלות הסבר. סבורני כי טענָתי שהתענוג, שהוא בו בזמן גם הטהור ביותר, גם המרומם ביותר, גם המועצם ביותר, ניתנת להוכחה אך ורק מן העיון ביפה. רק בהתבוננות ביפה אפשר לנו להשיג אותה התרוממות או אותה התעוררות־נפש מענגת שאנו מציינים אותה כרגש האמנותי ואשר נקל להבחין אותו מן האמת, אשר היא סיפוק ההגיון, או מהיפעלות הרגש, אשר היא התעוררות הלב. לכן, בהשתמשי במלה יופי ככלי גם לנשגב, אני מציג את היופי כמחוז השירה, בפשטות – משום שכלל ברור הוא באמנות שיהיו התוצאות עשויות לנבוע מסיבותיהן בקשר מיידי ככל

CamScanner

האפשר. טרם קם מי שחלש דיו עד שיכחיש שהתרוממות הנפש המיוחדת הנדונה היא, לכל הפחות, מושגת במיידיות מְרַבִּית בשיר. ברם, בשום פנים אין להסיק מכך שאין להכניס בשיר את גירויי היפעלות הרגש, או את מצוות החובה, או אפילו את תורות האמת, והדבר גם יהיה לתועלתו; שכן הם עשויים לשרת בלי־משים בדרכים שונות את היעדים הכלליים של היצירה. אלא שהאמן הצרוף תמיד ישכיל לעמעם את קולותיהם בכפיפות ההולמת אותו יופי שהוא הוא אווירתו ועצם תמציתו של השיר*.

- -

כך אפוא, אמנם בדרכי רפרוף וליקוי, השתדלתי למסור לכם כיצד אני תופס את העקרון הפואטי. שמתי לי למטרה לטעון שבעוד העקרון עצמו הוא, לא פחות ולא יותר, אלא הנהייה האנושית ליופי הנשגב, הרי יתממש תמיד בהתלהבות מרוממת של הנשמה, בלתי־תלויה מכל וכל באותה היפעלות שהיא שִׁכּוּר הלב או באותה אמת שהיא סיפוק ההגיון. כי באשר להיפעלות – אבוי! זו, יותר משהיא מרוממת את הנשמה, נוטה היא להשפילה. האהבה, לעומת זאת, ארוס האמיתי, השמימי, ונוס האוראנית, להבדיל מהדיונית,[6] היא בלי ספק, הצרופה והאמיתית בכל נושאי השירה. ובאשר לאמת: אם אמנם באמצעות השגתה של איזו אמת מובלים אנו לתפוס הרמוניה במקום שקודם לכן לא ניכרה כזאת, או אז אנחנו חווים מיד את הרישום האמנותי האמיתי, אבל ניתן לייחס רישום זה אך ורק להרמוניה, בשום אופן לא לאמת, שלא שימשה אלא כעזור לגילוי ההרמוניה.

ברם, נוכל להגיע לתפיסה מובחנת יותר מיידית בדבר טיבה של שירה אמיתית, כאשר אך נפנה אל אחדים מן

* שורות המקפים מציינות השמטות בטקסט.

היסודות הפשוטים המעוררים במשורר עצמו את הרישום האמנותי האמיתי. הוא מבחין במשקה־האלים הזן את נשמתו בקרב גרמי השמים המבהירים ברקיע, בפיתוחי הציצים, באגודות השיחים הנמוכים, באדוות־הקמה, בלכסונם של אילנות תמירים מארצות קדם, במרחקי־הרים מכחילים, בציבורי עננים, בקריצות יובלים חבויים־למחצה, בבוהק־הכסף של נחלים, ברוגע אגמים מבודדים, במעמקי בבואות הכוכבים של בארות נידחות. הוא קולט אותו בזימרת הציפורים, בנבלו של איאולוס, באנקת רוח־הלילה, בקול התלונה של החורש, בדכי הים הקובל אלי־חוף, בנשם הרענן של יערות, בניחוח הסיגליה, בבושם השופע של היקינטון, בריח המפתה הבא אליו, בשפול הים לעת ערב, מאיים נעלמים, רחוקים, נישא אליו על אוקיאנוסים עמומים, שאין גבול ואין חקר להם. הוא מכיר בו במחשבות הנאצלות כולן, במניעים הנעלים כולם, בדחפים הקדושים כולם, במעשים האביריים, הנדיבים, מקריבי־עצמם כולם. הוא חש אותה ביפי אשה, בחן מצעד, בברק עינה, בנגינת קולה, בצחוקה הרך, באנחתה, בהרמוניה של רשרוש שמלותיה, הוא מרגיש בו היטב, בגינוני־החן שלה שובי־הלב, בהתלהבותה המתלקחת, במעשי צידקתה המצטנעים, באורך־רוחה המסור והעניו, אך יותר מכל, אכן הרבה יותר מכל, עד שהוא כורע ברך – הוא מעריץ אותו באמונה, בטוהר, בכוח, במלכותיות האלוהית שבאהבתה.

CamScanner

הגיון הקומפוזיציה

למקרא בחינה מסוימת שערכתי למכניזם של "Barnaby Rudge", מעיר צ'ארלס דיקנס, בהערה המונחת כעת לפני: "דרך אגב, השמת לב לכך שגודווין כתב את "Caleb Williams" מסופו לתחילתו? תחילה סיבך את הגיבור בסבך של קשיים, וזהו הכרך השני, ואחר־כך חיפש, בשביל הכרך הראשון, איזו דרך לנמק את שעולל."

אני מתקשה להאמין שכך בדיוק נהג גודווין – ואמנם עדותו שלו עצמו אינה תואמת ביותר את הרעיון שהעלה מר דיקנס – אך מחבר "כלב ויליאמס" היה אמן טוב מכדי שייבצר ממנו לעמוד על היתרון שאפשר להפיק מתהליך דומה, ולוּ במידת־מה. ברור לחלוטין שכל עלילה ראויה לשמה צריכה להיות מחושבת עד התרתה (dénouement) בטרם ינסו לאחוז בקולמוס. רק כאשר ההתרה לנגד עיניך תמיד, ניתן לשוות לעלילה אותה אווירה, שאין לוותר עליה, אם של תוצאה, אם של סיבה, כאשר האירועים, ובייחוד נעימת הדיבור בכל שלב ושלב, מטפחים את המהלך המכוון.

סבורני כי בדרך המקובלת של בניית סיפור קיימת שגיאה מעיקרה. או שההיסטוריה ממציאה איזו תֶּזה, או שתזה מוצעת על־ידי מקרה שקרה זה עתה, או, לכל היותר, הסופר מתחיל בעבודת צירוף של מאורעות מרשימים רק כדי לבנות יסוד למהלך הסיפֵּר, והוא מתכנן, בדרך כלל, למלא בתיאורים, בדיאלוגים או בפרשנות־המחבר אותם בקיעים בעובדות או בעלילות העשויים להתגלות מעמוד לעמוד.

אני מעדיף לפתוח בהתייחסות לרושם. בעוד המקוריות לנגד עיני תמיד – לפי ששקר עושה בנפשו מי שישאף לוותר על גורם של עניין, שהוא גלוי כל כך וקל כל כך להשגה – אומר לעצמי קודם כל: "מכל הרשמים, או ההתרשמויות לאין־ספור, אשר הלב, השכל או (ביתר הכללה) הנפש עשויים לקלוט, איזה מהם אברור לי

בהזדמנות זו?" וכיוון שבחרתי בסיפור, ושנית: ברושם עז, אימלך בדעתי האם איטיב למצותו על־ידי תיאור המעשה או על־ידי הנעימה, אם על־ידי מעשים רגילים ונעימות מיוחדות, או, אדרבא, על־ידי ייחודם של המעשים והנעימות גם יחד. אחר־כך אחפש סביבי (או, בעצם, בחובי) צירופים של אירועים או של נעימות העשויים לסייע בידי על הצד היותר טוב בבניית הרושם.

פעמים רבות הירהרתי בדבר, מה מעניין יכול היה להיות כתב־עת, אילו נכתב בידי מחבר שיש ברצונו – כלומר: ביכולתו – לפרט צעד־צעד את התהליכים שבעזרתם מגיע חיבור מחיבוריו לשלמותו הסופית. מדוע מעולם לא ניתן לָעולם חיבור מעין זה לא אוכל לומר, אבל ייתכן שיותר מאשר לסיבות אחרות יש לייחס העדר זה להתנשאותם של המחברים. מרבית הסופרים – ובייחוד המשוררים – מעדיפים שיהיה מקובל על הבריות שהם מחברים מה שמחברים תוך איזה טירוף מעודן – השראה אקסטאטית – וממש היו מזדעזעים נוכח הרעיון שיורשה הקהל להציץ מאחורי הפרגוד בגולמיות היגעה וההססנית של המחשבה, ביעדים הראויים שאך ברגע האחרון מגיעים אליהם, בנצנוצי הרעיונות לאין־מספר שלא הגיעו לגמר בישולם, בדמיונות שהבשילו ונפסלו מתוך ייאוש משום שלא ניתן להוציאם אל הפועל, בברירות ובדחיות הזהירות, במחיקות ובשיבוצים הקפדניים – באחת: בגלגלים ובגלגלי־השיניים, במנוף המחליף את הקלעים, בסולמות המיטלטלים ובמלכודות־השדים, נוצות השֶׂכווי, צבעי האודם וכתמי השחור, המהווים, בתשעים ותשעה מקרים מתוך מאה, את מניינם וקניינם של אביזרי־הבימה הספרותיים.

מאידך גיסא לא נעלם ממני שלא מקרה נפוץ הוא, בשום פנים, שיהא מחבר מסוגל בכלל לשחזר את הצעדים אשר על־פיהם גמר בדעתו מה שגמר. בדרך כלל, רעיונות

שעלו בערבוביה, כשם שמנסים לטפחם כן זונחים אותם לשיכחה.

אשר לי, איני נוטה חסד לסלידה הנזכרת לעיל, ומצד שני אין לי שום קושי להעלות בזכרוני בכל עת את הצעדים שנקטתי, אחד לאחד, במעשה־חיבורי; וכיוון שניתוח, או שחזור, שהם לדידי בבחינת העדר הטעון תיקון, אינם תלויים בגילוי עניין כלשהו, בין אמיתי בין מדומה, בדבר שמנתחים אותו, לא ייראה הדבר כחוסר נימוס מצדי אם אציג את דרך־העבודה (modus operandi) אשר על־פיה נתחברו אחדות מיצירותי. הריני בוחר ב"העורב", שהוא הידוע בכולן. כוונתי להבהיר שאין אף לא נקודה אחת בחיבור השיר שאפשר לייחסה למקרה או לאיזו הארה, אלא המלאכה התקדמה צעד צעד עד סיומה, בדייקנות ובעקיבות הנוקשה של בעיה מתמאטית.

הבה נתעלם, באין הדבר רלוואנטי לשיר כשלעצמו, מן הנסיבות – או, נאמר, מן הצורך – אשר מתחילה עוררו את ההתכוונות לחבר שיר שיהלום את הטעם הרווח ואת הטעם הביקורתי כאחד.

נפתח אפוא בהתכוונות גופא:

ראשית כל שקלתי ההיקף. לגבי יצירה הארוכה מכדי להיקרא בהעלם אחד עלינו להסתפק בוויתור על הרושם, החשוב לאין ערוך, הנגזר מאחדות ההתרשמות שכן, משנדרשים לכך שני משכי־קריאה יתמצעו ביניהם ענייני דיומא, ומיד ייהרס כל מה שיש בו מן השלמות. אבל כיוון שבהיות שאר התנאים שווים אין המשורר יכול להרשות לעצמו לוותר על כל דבר שהוא אשר יועיל לכוונתו, יש לבדוק האם יש בהרחבה יתרון כלשהו שיאזן את אובדן האחדות הכרוכה בזה. ואני משיב מיד: אין. מה שאנו מכנים שיר ארוך הוא למעשה רצף של שירים קצרים, כלומר של רשמים אמנותיים קצרים ולא עוד. למותר להראות שהשיר הוא שיר רק ככל שהוא

CamScanner

מעורר בעוצמה את הנפש, תוך שהוא מרומם אותה; וכל התעוררות מועצמת היא קצרה, משום שכזה הוא הצורך הנפשי. על כן, לפחות מחצית "גן העדן האבוד" היא פרוזה במהותה, כשרצף של התעוררויות אמנותיות זרוע בה לסירוגין, וכנגדן, בהכרח, נפילות־רוח. בגלל אורכו המופלג נמצא כל היצור הזה משולל היסוד האמנותי החשוב חשיבות עצומה, והוא שלמותו, או אחדותו, של הרושם.

נראה אפוא בברור כי, באשר לאורך, יש גבול מובחן לכל היצירות של אמנות־הכתיבה, הוא גבול הֶעלם־הקריאה האחד, וכי בשיר לעולם לא ניתן לעבור גבול זה בצורה נאותה. אמנם בסוגים מסוימים של יצירות פרוזה, כגון "רובינזון קרוזו" (כאשר אין האחדות נדרשת), ייתכן יתרון בחריגה מגבול זה. בתוך הגבול הזה יכולים ליצור יחס מתמטי בין היקף השיר לסגולת־ערכו – לשון אחר, להתעוררות־הלב או להתרוממות־הרוח – ועוד לשון אחר, למידת הרושם האמנותי הצרוף שהוא מסוגל להסב; שכן ברי הוא שצריך להיות יחס ישר בין הקיצור לבין עוצמת הרושם שהתכוונו אליו. זאת, בתנאי אחד, והוא שמשך מסוים נחוץ ללא־עוררין על־מנת להפיק רושם כלשהו.

בהתחשב בכל השיקולים האלה, וכן בשקלי את מידת ההתעוררות אשר, לפי סברתי, אינה רבה מן הטעם הרווח ועם זאת אינה נופלת מן הטעם הביקורתי, מיד השגתי מה שהיה בעיני האורך ההולם את השיר שכיוונתי אליו, והוא אורך של מאה טורים בקירוב. אכן בפועל יש בו מאה ושמונה.

בהמשך שיקולי חשבתי על בחירתה של ההתרשמות, או של הרושם, שברצוני ליצור; וכאן אני יכול גם להעיר שבמשך כל מהלך בניית השיר שיוויתי לנגדי תמיד את המגמה שתהיה היצירה מקובלת על הכל. אני עשוי

להתרחק מדי מהנושא הישיר שלי אילו הצבעתי עתה על הנקודה שהדגשתי אותה חזור והדגש, ואשר היא, בדוננו באמנות, אינה צריכה רְאָיה כלל: אני מתכוון לכך שהיופי הוא מחוזו החוקי האחד והיחיד של השיר. אף־על־פי־כן אוֹמַר מלים אחדות להארת כוונתי לאשורה, אשר אחדים מידידי נטו לסלפה כשהצגתי אותה. וכוונתי היא שהתענוג, שהוא בד־בבד המועצם ביותר, המרומם ביותר והצרוף ביותר, מצוי, לסברתי, בהתבוננות ביפה. אכן, כאשר הבריות מדברים על אודות היופי הם מתכוונים, לדיוקו של דבר, לא לאיכות, כפי הסברה הרווחת, אלא לרושם; בקיצור, דבריהם נסבים ממש על אותה התרוממות־רוח מועצמת וצרופה – לא להתעלות שכלית או נפשית – אשר כבר דנתי בה, ואשר נחווית כתוצאה מעיון ב"יפה". ובכן, אני מכנה בשם יופי את מחוזה של השירה אך ורק משום שכלל גלוי הוא באמנות שרשמים דִין שיהיו נובעים מסיבות ישירות, ויעדים דִין שיושגו באמצעים המתאימים ביותר להשגתם, שהרי לפי שעה לא נמצא מי שדעתו חלשה עליו עד להכחיש שהתרוממות־הרוח המיוחדת הנרמזת בזה מושגת בקלות יתירה בשיר. ברם, היעד "אמת", או סיפוק השכל, והיעד היפעלות הרגש, או התעוררות הלב, אשר אמנם ניתן להשיגם במידת־מה בשירה, מושגים בקלות רבה מזה בפרוזה. האמת אכן דורשת דיוק, והיפעלות הרגש דורשת פשטנות מסוימת (חזקה על בעלי הרגש הצרוף שירדו לסוף דעתי), ואלו מנוגדים תכלית ניגוד לאותו יופי, שלטענתי הוא התעוררותה, או התרוממותה הנעימה של הרוח. אולם בשום פנים ואופן אין להסיק מדבר מן הדברים שנאמרו כאן, כי היפעלות הרגש, או אפילו האמת, מקומן לא יכירן בשיר, ואף ניתן לשלבן לתועלתו של שיר כי הן משמשות להאירו, או מסייעות לרושם הכללי, כפי שדיסקורדים משמשים במוסיקה להבלטת

הניגוד; אבל האמן הצרוף ישאף תמיד לכוונֵן את קולם בכפיפות הולמת למטרה השלטת, ושנית, לעטות עליהן, ככל האפשר, אותו יופי שהוא אווירתו ותמציתו של השיר.

ובכן, בהיות היופי מחוז חפצי, נסבה השאלה השנייה על הנעימה שתביע אותו על הצד הנעלה ביותר – ועל־פי מיטב הנסיון תהא זאת נעימה של עצבות. כל יופי באשר הוא, בהגיעו לשיא התפתחותו, תמיד יעורר את הנפש הרגישה להזיל דמעות. נמצא איפוא שהמלנכוליה היא הנעימה שתיטיב להלום את השיר מבין כל נעימות השירה.

כיוון שנקבעו בזה אורכו של השיר, מחוזו ונעימתו, נפניתי אל שורת ההיסק השגור, מתוך מגמה להגיע לידי איזו חריפות אמנותית שתשמש אותי כצליל מרכזי בבניית השיר, איזה ציר שעליו ייסוב המבנה כולו. בשקלי בקפידה את כל הרשמים האמנותיים המקובלים – או, ביתר דיוק, את נקודות השיא, במשמעות התיאטרונית, מיד שמתי לבי לכך שאין רושם שנסתייעו בו רבים כל כך כרושמו של הטור החוזר. עצם העובדה שרושם זה כה נפוץ, הספיקה לטעת בי בטחון בערכו המהותי וחסכה ממני את הצורך להעמידו לבדיקה. ברם, בחנתי עד כמה הוא נתון לשיפור, ועד מהרה גיליתי שמצבו גלמי. הטור החוזר, כפי שנוהגים להשתמש בו על־פי־רוב, לא זו בלבד שהוא מוגבל לשירה הלירית, אלא שכדי להרשים הוא תלוי בכוח החדגוניות, הן בצליל והן ברעיון. התענוג נובע אך ורק מהרגשה של זהות, של חזרה. החלטתי לגוון את הרושם, ובזה גם להגבירו, על־ידי כך שבדרך כלל שמרתי על חדגוניות הצליל, אבל עשיתי שינויים תדירים ברעיון: הַיינו, גמרתי בדעתי להפיק כל הזמן רשמים חדשים, על־ידי גיוון השימוש בטור החוזר, בעוד הטור החוזר עצמו

נשאר על־פי־הרוב ללא שינוי.

משנתיישרו ההדורים בסעיפים אלה התחלתי נותן דעתי על טיבו של הטור החוזר. כיוון שהשימוש בו צריך היה להתגוון שוב ושוב, ברור היה שהטור החוזר עצמו צריך להיות קצר, שכן משפט ארוך מדי היה מערים קשיים שאין לגבור עליהם בבואי לגוון שוב ושוב את השימוש בו. וקלות הגיוון תעמוד, כמובן, ביחס ישר לקיצור המשפט. מכאן העליתי מיד שהמלה הבודדת היא הטור החוזר הטוב ביותר.

עתה קמה וניצבה השאלה בדבר טבעה של אותה מלה. מאחר שגמרתי בדעתי שיהיה טור חוזר, היתה המסקנה שייחלק השיר לבתים מובנת מאליה, כאשר הטור החוזר יעמוד בסוף כל בית. לא היה מקום לפקפק שסיום כזה, כדי שתהיה בו עוצמה, חייב שיהיה בעל צליל מהדהד וניתן להדגש מתמשך, ושיקולים אלה הביאוני בעל־כורחי אל ה־o הארוכה, בהיותה התנועה המהדהדת ביותר, וחיבורה עם העיצור r, בהיותו הנוח ביותר להפקה.

כיוון שנקבע בזה מצלול הטור החוזר, נחוץ היה לברור מלה המגלמת את המצלול הזה, ובה בשעה עולה בקנה אחד, ככל האפשר, עם אותה מלנכוליה שכבר קבעתיה מלכתחילה בתור נעימת השיר. בחיפוש כזה שוב אי־אפשר היה בשום פנים שלא להשגיח במלה nevermore.* ואכן היא שהיתה ממש המלה הראשונה שהתייצבה לפני.

מעתה נתבקש נימוק מתקבל על הדעת לשימוש המתמיד במלה אחת זאת, nevermore. כשהירהרתי בקושי, שעמדתי עליו מיד, למצוא נימוק סביר לחזרתה המתמדת, לא נעלם ממני שקושי זה קם וניצב אך ורק

* בתרגום ז'בוטינסקי: "אַל עַד־אֵין־דּוֹר".

בגלל ההנחה מראש שהמלה צריכה להיות מדוברת כך, בהתמד או במונוטוניות, בפי אדם – בקיצור, שמתי לב לכך שמקור הקושי הוא ביישוב מונוטוניות זו עם הפעלת השכל מצד היצור החוזר על המלה. ובכן כאן צץ ועלה מיד הרעיון של יצור חסר־שכל המסוגל לדבר; ומטבע הדברים עלה בראשונה על הדעת תוכי, אלא שהוא הומר בלי שהיות בעורב, שגם הוא מסוגל לדבר, אך הולם הרבה יותר את הנעימה המבוקשת.

עד כה הגעתי איפוא לכלל רעיון של עורב, עוף של בשורה רעה, החוזר במונוטוניות על מלה אחת זו, "nevermore", בסופו של כל בית, בשיר בעל נעימה מלנכולית ולאורכם של מאה טורים בקירוב. מעתה, מבלי להעלים עיני ממטרת העילאיות, או השלמות, בכל עניין ועניין, התחלתי שואל את עצמי: "מבין כל הנושאים המלנכוליים מהו המלנכולי ביותר לפי תפיסת כל בני־האדם?" התשובה הברורה־מאליה היתה – המוות. "ואימתי," המשכתי, "יהיה נושא מלנכולי־ביותר זה השירי, האמנותי ביותר?" מכל שכבר ביארתי באריכות־מה אף כאן התשובה ברורה: "כאשר הוא צמוד ביותר ליופי. נמצא אפוא שמותה של יפהפיה הוא, ללא־ערעור, הנושא השירי ביותר שבעולם – ומכאן גזירה שווה, כי ללא ספק אין שפתיים הולמות יותר להביע נושא כזה משפתי אוהב שכול."

עכשיו היה עלי לקשור בין שני רעיונות, זה של האוהב המקונן על אהובתו המנוחה וזה של העורב החוזר חזרה מתמדת על המלה "nevermore". היה עלי לקשר אותם, כשאני משווה לנגדי את תכניתי לגוון בכל מפנה את השימוש במלה החוזרת; אלא שהאופן האחד של קישור כזה, שיהא מתקבל על הלב, הוא לדמות את העורב משתמש במלה בתשובה לקושיות האוהב. וכאן נתגלה לי מיד שמזומן לי הרושם שנתליתי בו, היינו רושמו של

גיוון השימוש. תפסתי שאני יכול לעשות את הקושיה הראשונה שהאוהב מקשה – ושעליה יצטרך העורב לענות "nevermore" – שאלה נדושה, את השנייה פחות נדושה, את השלישית עוד פחות, וכן הלאה עד שבסופו של דבר, כאשר נחרד האוהב משוויון־הנפש, שהיה שרוי בו בתחילה, על־ידי טיבה המלנכולי של עצם המלה, על־ידי חזרתה התכופה ובקחתו בחשבון את הדיבה הרעה שיצאה לאותו עוף שהשמיע אותה, עד שבסופו של דבר הוא מתעורר לאמונת־שווא, ומציג בטירופו קושיות שונות לחלוטין בטיבן, קושיות אשר פתרונן נוגע עד עומק לבו, והוא מציע אותן חציו מתוך אמונת־שווא וחציו מתוך אותו ייאוש הנהנה מהתייסרות, והוא מציג אותן לאו דווקא משום שהוא מאמין באופיו הנבואי או השטני של העוף (שהרי יודע הוא על־פי שורת השכל שהלז רק חוזר על שיעור שאילפוהו לשננו), אלא משום שהוא חווה עונג מטורף בניסוח שאלותיו באופן שתשובת ה־"nevermore" הצפויה תביא עליו את הצער הערב ביותר, מפני שהוא גם לבלי־שאת ביותר. משאחזתי בהזדמנות שכך ניתנה בידי – או, ביתר דיוק, שכך נכפתה עלי בתהליך החיבור – תחילה כוננתי את השיא, את הקושיה המסיימת – והיא הקושיה, אשר הניב "nevermore" סוף־סוף ישמש לה תשובה נחרצת, היא היא אשר במענה עליה תצטרך מלה זו, "nevermore", להכיל מנה של צער ושל ייאוש עד קצה גבול ההשגה. ניתן איפוא לומר שמכאן מתחיל השיר – בסופו, והוא המקום להתחיל בו כל יצירת אמנות – ואמנם כאן, בשלב זה של שיקולי־הכנה שלי, לראשונה פתחתי בכתיבה, בחיבור הבית:

"עוֹף־כָּנָף אוֹ שַׂר־שֶׁל־מַטָּה, מַעֲנֵי נָבִיא נָתַתָּ!
נָא חָנֵּנִי, וְהוֹדַע־נָא לְלִבִּי רְווּי מַמְרוֹר,

CamScanner

אִם מִקֶּבֶר אֶעֱבֹרָה אֶל גַּן־עֵדֶן, הַמִּסְתּוֹרָה
בּוֹ תוֹפִיעַ לִי לֵנוֹרָה, בַּת־אַלְמָוֶת, עַלְמַת־אוֹר –
אִם אֶרְאֶנָּה בָּרָקִיעַ מַזְהִירָה בְּנֵזֶר־אוֹר?"
וַיִּקְרָא: "אַל עַד־אֵין־דּוֹר."*

חיברתי בית זה בשלב זה – קודם כל על מנת שאוכל, מכוח קביעת השיא, להיטיב לגוון ולדרג את קושיותיו הקודמות של האוהב, בכל הנוגע לרצינותן ולחשיבותן; והשנית, על מנת שאוכל להכריע בוודאות בדבר המקצב, המשקל, האורך, ומכלול העריכה של הבית וכן לדרג את הבתים שיקדימו בית זה לבל יהיה בהם בית שיעלה עליו ברושמו הקצוב. אילו עלה בידי בהמשך החיבור לכונן בתים יותר חזקים, הייתי מחליש אותם במתכוון, בלי ייסורי מצפון, כדי שלא יפריעו לרושם־השיא.

ועתה אוכל לומר גם אילו מלים בדבר מלאכת השיר. מטרתי היתה, בראש וראשונה (כרגיל) להיות מקורי. המידה שבה הוזנח הדבר במלאכת השיר, הריהי עניין מוקשה ביותר. אפילו נודה כי יש מעט אפשרות לגוון במקצב כשלעצמו, הרי עדיין ברור שהמגוונים האפשריים של המשקל ושל הבית הם בלתי־מוגבלים לחלוטין – ואף־על־פי־כן, במשך מאות בשנים לא קם אדם שיצר דבר מקורי, או אפילו נראה כמתכוון לעשות זאת. למעשה אין המקוריות (מלבד במי שניחן בעוצמת־רוח בלתי מצויה) עניין של דחף או של הארה, כפי שיש סבורים. בדרך כלל המבקש למצאה צריך לדרוש אחריה בשקידה, ואף כי זוהי מידה חיובית ממעלה עליונה, הרי להשגתה, יותר משנדרש כוח ההמצאה, נדרש עוז הפסילה.

* התרגום – כאן ולהלן – מאת זאב ז'בוטינסקי.

מובן כי איני טוען למקוריות, לא במקצב ולא במשקל, ב"העורב". המקצב הוא טרוכיאי, המשקל הוא אוקטאמטר אקאטלקטי, הבא לסירוגין עם הפטאמטר קאטלקטי, הנשנה בטור החוזר החמישי, ומסיים בטטראמטר קאטלקטי. אם לומר זאת בלי דקדוקים יתרים – הרגליים המשמשות בכל השיר (הטרוכיאי) מורכבות מהברה ארוכה שלאחריה הברה קצרה: הטור הראשון של הבית מורכב משמונה רגליים כאלו, השני – משבע וחצי (אך למעשה שני שלישֵי הרגל) – השלישי – משמונה, הרביעי – משבע וחצי וכמוהו החמישי, השישי – משלוש וחצי. והנה כל אחד ואחד מן הטורים האלה, אחד אחד לגופו, כבר שימש בעבר. ואם אמנם יש מקוריות כלשהי ב"העורב", הריהי בצירופם בתוך הבית; מעולם לא נוסה דבר שידמה, ולו בקירוב, לצירוף הזה. רושמה של מקוריות זו מסתייע ברשמים אחרים, מהם בלתי־שיגרתיים ומהם חדשים ממש, הנובעים מהרחבת יישומם של עקרונות החרוז והמצלול.

הסעיף הבא לשיקול היה האופן שבו יופגשו האוהב והעורב, וראשית כל נדרשה בשיקול זה שאלת המיקום. ההצעה המתבקשת באורח טבעי היא, מן הסתם, איזה יער או מרחב שדות, אלא שבעיני נראה תמיד כי לשם השגת הרושם של אירוע בודד דרוש בהחלט לתחום ולהגביל את המרחב. כוחו של סייג כזה כמוהו ככוחה של מסגרת לתמונה. יש לו השפעה מוסרית עצומה שאין עליה עוררין, בשמרו על ריכוז תשומת הלב, וכמובן אין לערב אותו באחדות המקום סתם.

ובכן החלטתי למקם את האוהב בקיטונו – הוא הקיטון שנתקדש בעיניו משום זכרה של מי שפקדה אותו לעיתים קרובות. החדר מוצג כחדר המרוהט בשפע – בזה המשכתי, בפשטות, לדבוק ברעיונות שכבר הסברתי בנושא היופי בתורת הנושא האמיתי היחיד ליצירה השירית.

מעתה, לאחר שבדרך זה נקבע המיקום, היה עלי להכניס את העוף, והרעיון להכניסו מבעד לחלון היה בלתי־נמנע. הרעיון לערוך את הדברים באופן שהאוהב יחשוב תחילה שנפנוף כנפי העוף כנגד התריס הוא בבחינת "הקשה" בדלת – רעיון זה נבע מהרצון להגביר את רושם האירוע על־ידי הארכת סקרנותו של הקורא ומהחפץ להחיל אותו רושם נלווה, המתעורר משהאוהב פותח את הדלת בתנופה, מוצא אך חשיכה ולפיכך נוח למעין־הזיה שרוח אהובתו היא שהקישה בדלת. עשיתי את הלילה ליל סופה, ראשית, כדי להצדיק את בקשת העורב שיותן לו להיכנס, ושנית, לשם רושם הניגוד לשלווה (הפיסית) בקיטון.
הנחתי את העוף על תבנית ראשה של פלס־אתינה,[1] אמנם גם כדי להבליט את הניגוד בין השיש לבין כסות־הנוצות – צריך להיות ברור שהעוף קדם במפורש לפסל והוא שהעלהו על הדעת – אך תבנית ראש אתינה זו נבחרה, ראשית, כיוון שתאמה ביותר את מלומדותו של האוהב ושנית, משום צלילה הערב של עצם המלה Pallas.
בהגיעי לאמצע השיר בקירוב, עשיתי שימוש בכוחו של ניגוד, ונתכוונתי בזה להעמיק את ההתרשמות הסופית. לכניסת העורב, למשל, הוענקה אווירה דמיונית והיא קרובה לגיחוך ככל המותר. הוא נכנס "ברב עופה, מעופה ומעולפה"[2] ("with many a flirt and flutter").

בָּא יָהִיר כְּלוֹרְד בְּרִיטַנִי, בְּקִדָּה לֹא בֵּרְכַנִי,
וְהִמְרִיא לוֹ, זְכוּרָנִי, לַתַּבְנִית תַּחַת־הַנֵּר –

בשני הבתים הבאים הולכת ונחשפת התבנית הזאת ביתר שאת:

בָּעֵינַיִם בּוֹ דָּבַקְתִּי וּמִתּוֹךְ עֲצָבִי שָׂחַקְתִּי –
עַל גֵּאוּת פָּנָיו שָׂחַקְתִּי וְהִתַּלְתִּי בּוֹ לֵאמֹר:

"כַּרְבָּלְתּוֹ מִקְצָת נִקְרַחַת, אַךְ לִבּוֹ הוּא לֵב אַל־פַּחַד,
אַלּוּפִי מֵעֵמֶק שַׁחַת בּוֹ הַלֵּיל שַׁלִּיט יָשֹׁר!
מַה שִּׁמְךָ בֵּין שָׂרֵי־תֹפֶת, שָׁם, בְּאֹפֶל גֵּיא עָכוֹר?"
וַיִּקְרָא: "אַל עַד־אֵין־דּוֹר."

כֹּה אָמַר – בָּרוּר שָׁמַעְתִּי, וְתָמוּהַּ לוֹ תָּמַהְתִּי,
אִם־כִּי טַעַם לֹא הֲבַנְתִּי – לֹא יָכֹלְתִּי עוֹד לִפְתֹּר:
מִי שָׁמַע כִּי בּוֹא תָבֹאנָה כַּנְפֵי־טֶרֶף תּוֹךְ־מָעוֹנָהּ:
מִי עַל סֵמֶל רֹאשׁ אַתוֹנָה, כֹּה בַּלֵּיל, חָזָה צִפּוֹר –
עוֹף מוּזָר, קוֹדֵר כַּחשֶׁךְ, עַז־מַרְאֶה, קַדְמוֹן, שָׁחוֹר
וְנִקְרָא "אַל עַד־אֵין-דּוֹר"?

כיוון שכבר נעשה בכך מה שנדרש למען רושם ההתרה, מיד אני זונח את נעימת התמיהה למען נקוט נעימה של כובד־ראש מובהק. זו מתחילה בבית התוכף למובא לעיל, בשורה

אַךְ לֹא זָע, לֹא רֹאשׁ הֵנִיעַ, וַאֲחֶרֶת לֹא הִבִּיעַ –

מעתה שוב אין האוהב מלעיג – שוב אין הוא רואה במנהג שנוהג העורב שום עניין מתמיה מעיקרו. הוא מדבר בו כעל "grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore" (מעין: "עוף נגוף, שדוף, נגוע, עוף קדמון מי בא לאמור"[3] בצווחת "אל עד־אין־דור"?) הוא חש כיצד עיניו הלוהטות חודרות לעמקי נפשו "עד לבעור". תמורה מהפכנית זו במחשבתו, או בדמיונו של האוהב מכוונת לעורר מהפך דומה בקורא – להכשיר את הלב למצב שיאות לסיום־ההתרה אשר יושג מעתה מהר ובלי־עקיפין ככל האפשר.
עם ההתרה גופא – לאחר שהעורב ענה "nevermore"

לשאלתו האחרונה של האוהב אם יפגוש את אהובתו שלא בעולם הזה – אפשר לומר כי השיר בשלבו הגלוי־לעין, שלב סיפור העלילה הפשוט, הגיע לסיומו. עד כה הכל תחום בגבולות הסבירות, בגבולות הממשות. עורב שאולף ללמוד את המלה האחת "nevermore", ולאחר שחמק מרשות בעליו, נמשך ובא לחלון שעודו מואר מעט, והוא חלון קיטונו של סטודנט, שחציו שקוד על ספר עב־כרס וחציו חולם על אהובה שהלכה לעולמה. כיוון שנפתח החלון לפרפור כנפי העוף, העוף נוחת על המושב הנוח ביותר שנמצא לו מחוץ להישג ידו של הסטודנט והוא, משועשע מן האירוע וממנהגו המוזר של האורח, מבקש ממנו בלגלוג־מה ומבלי לצפות לתשובה, שיאמר לו מה שמו. העורב, כיוון שפנו אליו, עונה במלה השגורה בפיו, "nevermore" – מלה הנענית מיד מלבו העצוב של הסטודנט, ובהביעו בקול רם מחשבות מסוימות המתבקשות בהזדמנות זו, שוב הוא נפעם כאשר העוף חוזר על "nevermore". עכשיו הסטודנט מנחש מהו מצב הדברים, אלא, כפי שכבר ביארתי, הוא נדחף בידי הצמאון שבאדם לְענות עצמו בייסורים, וגם מכוח אמונת הבל, להציג לפני העוף אותן קושיות שיביאו עליו, על האוהב, את מירב ההתמוגגות מצער על־ידי התשובה הצפויה: "nevermore". בעצם הרחיצה בעדני ההתייסרות הזאת עד קצה הגבול יש לסיפור העלילה מהלך טבעי במה שכיניתי שלַבו הראשון או הגלוי, ועד כה לא נפרצו גבולות המציאות.

ברם, בנושאים כאלה, ככל שיעסקו בהם בכשרון, וככל שיערכו את סדר האירועים בצורה חיה, עדיין יישארו קושיות מסוימות, או עירום מסוים, הצורמים את עין היוצר. שני דברים דרושים בכל מקרה; ראשית, מנה מסוימת של סיבוך, או, אם לדייק, של סיגול; ושנית, מנה מסוימת של עירור הדמיון – איזו משמעות מובלעת,

תהיה רופפת ככל שתהיה; רימוז זה, הוא בייחוד המקנה ליצירה כה הרבה מאותו עושר (אני שואל ביטוי חזק מהלשון הרווחת), שאנחנו נוטים יותר מדי לבלבל אותו עם האידיאלי. ואמנם עודף של משמעות מרומזת, עד כדי כך שהמכוסה בנושא הופך למגולה בו, הוא שהופך לפרוזה (ודווקא מהסוג הרדוד ביותר) את מה שמכונה שירה של אותם הקרואים טרנסצנדנטליסטים.

בהתאם לדעות אלה הוספתי את שני בתי הסיום לשיר, וכך נמצא הרימוז שבהם חודר ומפעפע בכל סיפור העלילה שקדם להם. המשמעות המכוסה נחשפת תחילה בטורים:

מַקּוֹרְךָ שְׁלֹף מִלִּבִּי, צֵא מִכָּאן לִבְלִי חֲזוֹר
וַיִּקְרָא: "אַל עַד־אֵין-דּוֹר."[4]

יושם־נא אל לב שהמלים from out my heart (מִלִּבִּי) הריהן הביטוי המטאפורי הראשון בכל השיר כולו. מלים אלה, בצירוף המענה "nevermore" מפנות את הדעת לבקש מוסר השׂכל בכל שסופר קודם. מעתה מתחיל הקורא להבחין שהעורב הוא בגדר סמל – אלא שעד שלא יגיע לשורה האחרונה ממש של הבית האחרון ממש, נמנעת ממנו ההבחנה הברורה באותה כוונה להפוך את העורב לסמל לַזכרון הָאָבֵל האינסופי:

וְנִשְׁאָר, נִשְׁאָר נָטוּעַ – לֹא יָנוּעַ, לֹא יָזוּעַ,
לֹא יָסוּר מֵרֹאשׁ אַתוֹנָה וְלָנֵצַח לֹא יִמּוֹר;
וּמֶבַּט עֵינָיו מַבִּיעַ חֲלוֹמוֹת שָׂטָן מֵרִיעַ,
וְהַנֵּר אוֹתוֹ מַגִּיהַּ וּמַרְתִּיעַ צֵל שָׁחוֹר;
וְנַפְשִׁי לְאוֹר וָחֹפֶשׁ מֵהַכֶּתֶם הַשָּׁחוֹר
לֹא תָקוּם – "אַל עַד־אֵין־דּוֹר"!

מתוך פשר השירה

המלה שירה (verse) תשמש בזה לא במובנה המצומצם או הראשוני, כי אם כמונח נוח ביותר לבטא בכלל ובלא קפידה יתירה את כל הנוגע למקצב, לחריזה, למשקל ולמלאכת־השיר (versification).[1] אולי אין עוד נושא בספרות היפה שנדון בהתמדה כזאת, ובוודאי אין עוד אחד שאפשר לומר עליו במידה כזאת של צדק שיש בו כה הרבה חוסר דיוק, בלבול, תפיסה מוטעית, הצגה שגויה, מיסטיפיקציה ובורות גמורה מכל עבר. אילו אמנם היה הנושא קשה באמת, או אפילו היה מקומו בחשרת העבים של המיטאפיסיקה, מקום שם עשויים ערפילי הספק ללבוש כל צורה שהיא – לפי רצונו של המתבונן או לפי דמיונו – היתה תמיהתנו על כל אותה הסתירה והמבוכה מוצדקת פחות, שהרי למעשה הנושא הוא פשוט ביותר. ייתכן שעשירית ממנו תיקרא אֶתית, אולם תשע עשיריות שייכות למתמטיקה. וסך הכל מצוי בגבולות השכל הישר שבישר.

״אולם, אם כך הדבר, הכיצד״ – ישאל השואל – ״יכלו להתעורר אי־הבנות רבות כל כך? היתקבל על הדעת שאלף מלומדים מעמיקים, אשר חקרו עניין פשוט כל כך במשך מאות בשנים, לא יכלו להאירו, לכל הפחות, במלוא־האור שהוא עשוי לקלוט?״ אני מודה שלא קל להשיב על השאלות האלו. מכל מקום, לענות עליהן תשובה המניחה את הדעת – דבר זה יעלה בעמל יותר מכל אותה שאלה קנטרנית שהקושיות הנ״ל עוסקות בה. בכל זאת הסכנה לא רבה ולא קשה לרמוז בזה שאותם ״אלף מלומדים מעמיקים״ אפשר שנכשלו, ראשית, משום שהיו מלומדים; שנית, משום שהיו מעמיקים; ושלישית, משום שהיו אלף, כך שחוסר־האונים של המלומדות ושל העמקות הוכפלו פי־אלף. אני מביע הרהורים אלה בכובד ראש גמור. כי, ושוב ראשית, יש משהו ב״מלומדות״ המפתה אדם לפולחן עיוור של

אליל־התיאטרון כפי שהעמידו בייקון, המשיא לדרך־ארץ לעתיקות, דרך־ארץ שמחוץ לשורת ההגיון; שנית, ה"עמקות" הנכונה אך לעיתים רחוקות מעמיקה היא, שכן זה טיבה של אמת בכלל, כמוה ככמה עפרות־מחצב בפרט, שהן עשירות ביותר במקום שהן שטחיות ביותר; שלישית, אף הברור שבנושאים עשוי להתערפל על־ידי עצם שיפעת הדיבורים היתרים. בכימיה הדרך הטובה להפריד בין שני גופים היא בהוספת גוף שלישי; בעיון לעיתים קרובות עובדה תואמת עובדה, וטיעון – טיעון, עד כי עובדה נוספת או טיעון נוסף, ככל שכוונתם רצויה, אך יסכסכו את הכל. במקרה אחד ממאה מגזימים להידיין בעניין משום שהוא שרוי באפילה; ואילו בשאר תשעים ותשעה הוא שרוי באפילה משום שהגזימו להידיין בו. כאשר נושא מצוי במצב כזה, יהיה הנאות באופני החקירה בו לשכוח שאי־פעם כבר ניסו לחקור בו.

ברם, למעשה, אמנם נכתב הרבה על מקצבים יווניים ולטיניים, ואף עבריים, ואילו בבחינת השפות המודרניות, ולו אחת מהן, הושקע עמל מועט בלבד. באשר לאנגלית, כמעט לא נעשה מאומה. אכן ניתן לומר שאין לנו גם מאמר אחד על שירתנו שלנו. בספרי הדקדוק הרגילים שלנו ובחיבורינו הכלליים על רטוריקה או על פרוזודיה אמנם ניתן למצוא אי־פה אי־שם פרקים הנושאים את הכותרת "מלאכת השיר", אבל, בכל המקרים, הללו דלים עד מאוד. אין הם מתיימרים לנתח; אין הם מציעים שיטה; אין הם מנסים אפילו להשליט כלל כלשהו; הכל נגזר מ"סמכות". למעשה הם מתגדרים אך בהדגמה של מגווני הרגליים והטורים האנגליים הקיימים, להשערתם – אף כי אין אני מכיר חיבור, אשר רגליים אלה מוצגות בו כהלכה ואשר טורים אלה מפורטים בו במלוא היקפם ולו בקירוב. אולם כל שהוזכר – אם ניאות נקבל איזו הקדמה מקרית לאיזו מלמדות, כגון זו דלהלן, השאולה

מהפרוזודיה היוונית – אינו אלא זאת: "כשחסרה הברה החרוז קרוי קאטלקטי; כשהשקילה מדויקת החרוז קרוי אקאטלקטי; כשיש הברה עודפת נוצר משקל היפרמטרי." והנה, אם הטור קרוי קאטלקטי או אקאטלקטי, שמא אין בזה עניין של חשיבות עקרונית, אפילו אפשר שיוכל הסטודנט להחליט בדיוק ובזריזות מתי מן הראוי להשתמש בתוספת הברה ומתי ראוי שתושמט, ובכל זאת לא לדעת באותה שעה את כל שראוי היה לדעת בנוגע לתבנית החרוזה.

אחד החסרונות העיקריים בכל מאמר מן המאמרים שבידינו (אם אפשר לכנותם מאמרים) הוא שהם מגבילים את הנושא למלאכת־השיר בלבד, והלא השירה בכללותה, כפי שהוגדר המונח בראש חיבור זה, היא השנויה במחלוקת. לא ידוע לי אף לא ספר אחד לתורת הלשון שיגדיר כדבעי את המלה "מלאכת־השיר". באחד מהם, המונח לפני בשעה זאת ודייקנותו עולה הרבה על הרגיל, "הדקדוק האנגלי" מאת גולד בראון, נאמר: "מלאכת־השיר היא האמנות לערוך מלים בטורים שאורכם תואם זה את זה, על־מנת להפיק הארמוניה על־ידי חילופים סדירים של הברות שונות־כמות." אכן, רישא של הגדרה זו עשוי להלום את אמנות מלאכת־השיר, אך לא את מלאכת־השיר עצמה. מלאכת־השיר איננה האמנות לערוך וכו׳, אלא העריכה בפועל – הבחנה כה גלויה עד שאינה צריכה לפירוש. השגיאה שבכאן זהה עם אחרת, שהותר לה זמן רב מדי להמיט קלון על עמוד השער של כל ספר מספרי הדקדוק שלנו לבתי־הספר. הריני מרמז להגדרות הדקדוק האנגלי עצמו. וכך נאמר: "דקדוק אנגלי הוא האמנות לדבר בלשון האנגלית ולכתבה נכונה." מלל זה או כיוצא בו משמש, כמדומני, את בייקון, מילר, פיסק, גרינליף, אינגרסול, קירקלנד, קופר, פלינט, פיו, קומלנד ורבים אחרים. יש

CamScanner

להניח שאדונים אלה אימצו אותו, בלי לבדוק, ממארי, אשר קיבל אותו מלילי (אשר כתביו "quam solam Regia Majestas in ommibus scholis docendam praecipit" – בקירוב: "הוראתם הוטלה בצו המלכות על כל בתי־הספר"), שקיבל, בלי להודיע על כך ותוך שינוי לא חשוב, מן הדקדוק הלטיני של ליאוניקנוס. ברם, אפשר להוכיח כי הגדרה זו, שנתקבלה ברצון על־ידי הכל, אינה הגדרה נאותה ל"דקדוק אנגלי" ואיננה יכולה להגדירו. הגדרה היא מה שמתאר את מושאה באופן המבדיל אותו מכל השאר; אין היא הגדרה לשום דבר אם מונחיה ישימים לדבר אחר כלשהו. אך אם, לבסוף, ישאלו: "מהי מטרתו של 'הדקדוק האנגלי?'" תהיה התשובה המתבקשת: "האמנות לדבר אנגלית ולכתבה נכונה", היינו, יהיה עלינו להשתמש ממש באותן מלים המשמשות כהגדרתו של "דקדוק אנגלי" גופא. אך המטרה שיש להשיגה בכל כוונת־מכוון ודאית, אל נכון לא היא האמצעי. "דקדוק אנגלי" והתכלית המיועדת של "הדקדוק האנגלי" הריהם שני עניינים מובחנים היטב זה מזה. אפשר לראות בזו את זו באותה מידה של הגיון שיראה בחכת־גיד את הדג. לפיכך אותה הגדרה שנמצאה ישימה לאחרונה, אינה יכולה להלום את הראשונה. "דקדוק" בכלל הוא ניתוח הלשון; "דקדוק אנגלי" – ניתוח הלשון האנגלית.

עתה נשוב למלאכת־השיר כפי שהוגדרה במובאה הנ"ל. שם נאמר: "זוהי האמנות לערוך מלים בטורים שאורכם תואם זה את זה". ולא כן הוא. ההתאם באורך הטורים אינו הכרחי כלל וכלל. הרי אודות בנוסח פינדארוס הן, בלי ספק, דוגמאות למלאכת־השיר, אך הן דווקא מצוינות בגיוון רב באורך טוריהן. יתר על כן, העריכה, כביכול, תכליתה להפיק הארמוניה על־ידי חילופים סדירים" וגו'. אבל הארמוניה אינה המטרה היחידה, אף

לא החשובה שבהן. בבניין השיר לעולם בל יתעלמו מן הניגון; אך זהו סעיף שכל תורות הפרוזודיה שלנו, בחוסר אחריות מופלגת, נמנעו מלגעת בו. מן הדין שיהיו כללים הגיוניים בנושא זה חלק של כל השיטות שעניינן מִקצב. ההגדרה קבעה: "כדי להפיק הארמוניה על־ידי חילופים סדירים" וכו'. חילופים סדירים, כפי שתוארו, אינם מהווים חלק מעקרון כלשהו של מלאכת־השיר. למשל, סידורם של ספונדיאים ודקטילים בהקסאמטר היווני הוא סידור שניתן לכנותו מקרי. לכל הפחות הריהו שרירותי. בלא לפגוע בשלמותו של הטור, ניתן להמיר ספונדיי בדקטיל, או להפך, בכל מקום פרט לרגל האחרונה ולרגל שלפני האחרונה, שהאחרונה ספונדיאית תמיד, ולפני האחרונה כמעט תמיד דקטילית. והנה ברור שכאן אין לפנינו "חילופים סדירים של הברות שונות־כמות".

ההגדרה ממשיכה: "כדי להפיק הארמוניה על־ידי חילופים סדירים של הברות שונות־כמות" – לשון אחר, על־ידי חילופים של הברות ארוכות וקצרות, שהרי במקצב כל ההברות בהכרח או קצרות או ארוכות. אולם אני, לא זו בלבד שאני מכחיש את הצורך בסדירות איזושהי ברצף הרגליים, וממילא – ברצף ההברות, אלא משיג על ההכרח בחילופים כלשהם, בין סדירים בין בלתי־סדירים, בין של הברות ארוכות בין של קצרות. יושם לב שמחברנו עוסק עתה בהגדרה של מלאכת־השיר בכלל, ולאו דווקא בזו האנגלית. ברם, המשקלים היווניים והלטיניים משופעים בספונדיאים וברגל הפירהית – אלה בני שתי הברות ארוכות, זו בת שתי הברות קצרות. ויש דוגמאות לאין־ספור של רצפים תכופים, הן של

ספונדיאים רבים והן של רגליים פירהיות רבות.*

- -

ברם, ניתן לטעון, שהפרוזודיסט שלנו התכוון לדבר אך ורק על המשקלים האנגליים, וכי בהשמיטו כל אזכור לספונדיי ולרגל הפירהית, בעצם הצהיר בפירוש על הוצאתם מגדר מקצבינו. הדקדקן לא תעמוד לו זכותן של כוונות טובות. ממנו, יותר מאשר מכל אדם אחר, נדרוש דייקנות מחמירה בסגנון. אך נניח להתכוונות. הבה נסכים שמחברנו, בלכתו בזה אחר דוגמת כל המחברים בנושא הפרוזודיה האנגלית – בהגדירו את מלאכת־השיר הגדרה כוללת, נתכוון להגדרה של מלאכת־השיר האנגלית בלבד. נאמר איפוא כי כל חכמי־הפרוזודיה האלה דוחים את הספונדיי ואת הרגל הפירהית. אלא שהכל מודים ביאמבוס, המורכב מהברה קצרה וארוכה אחריה; בטרוכיי, שהוא היפוכו של היאמבוס; בדקטיל, הבנוי על הברה ארוכה ושתי קצרות אחריה; ובאנאפסט בן שתי הברות קצרות וארוכה בעקבותיהן. מיד אוכיח כי הספונדיי נדחה שלא כיאות; ואילו את הרגל הפירהית פטרו בדין. אכן קיומה הן במקצב העתיק והן במקצב המודרני אינו ממשי כלל, ומה שעומדים בתוקף על קיום רגל כיחידת־שווא כה מביכה, רגל של שתי הברות קצרות, אולי משמש כעדות הטובה ביותר לחוסר־ההגיון הבוטה ולכניעה לסמכות, המאפיינים את הפרוזודיה שלנו. לפי שעה הדקטיל והאנאפסט הנודעים די בהם לאשש את הצעתי בנדון ה״חילופיות״ וכו׳, מבלי להיזקק לרגליים שמניחים את קיומן

* חלק מן ההשמטות במאמר זה מקורן בחוסר־האפשרות או קוצר־היד להעמיד כנגד ההדגמות שהמחבר מביא מן השירה האנגלית והלטינית הדגמות נאותות בעברית. בהמשך מובאות אילו הדגמות, חלקן מן השירה העברית וחלקן המצאות המתרגם לצורך השעה.

במשקלים היווניים והלטיניים בלבד; שכן אפשר להם לאנאפסט ולדקטיל להיפגש זה בזה באותו טור, ואז, כמובן יהיה לפנינו רצף בלתי־מופסק של ארבע הברות קצרות. אכן, פגישתן של שתי הרגליים האלו היא מקרה שלא חשבו עליו בהגדרה הנדונה עתה, שהרי הגדרה זו, בתבעה ״חילופים סדירים של הברות שונות־כמות״ ממילא עומדת על רצף סדיר של רגליים זהות. והנה דוגמה:

- ∪ ∪ ∪ ∪ -
שִׁירִי לִי / אִיזַבֶּל

- ∪ ∪ ∪ ∪ -
Sing to me / Isabelle

כך פותחת בלאדה קטנה המונחת לפני עתה, והיא ממשיכה באותו מקצב, והרי הוא יפה במיוחד. יתר על כן: לעיתים קרובות נמצאים באנגלית טורים שלמים ערוכים היטב ברצף סדיר של הברות שכולן שוות־כמות. כך, למשל, בטור

March! march! march! [לֵךְ! לֵךְ! לֵךְ!]

(בראשו של מרובע מאת א.ק. קוקס), טור שיש בו שלוש צזורות. אכן הצזורה, אשר עוד אעמוד עליה בהמשך, פסולה בעיני בעלי הפרוזודיות האנגליות והיא מסולפת סילוף גס בפרוזודיה הקלאסית. זוהי רגל מושלמת, החשובה ביותר בשירה כולה, בת הברה אחת, ארוכה, בלבד; אלא שאורכה של הברה זו עשוי להיות שונה ממקרה למקרה.

הוכח איפוא שאין אפילו פרט אחד בהגדרה הנדונה שאינו כולל שגיאה. לשווא נתור אחרי מאמר בנושא זה שיכיל משהו מְספק יותר או מתקבל יותר על הדעת. כשלון נחרץ כזה, שלם כל כך, אי־אפשר לייחס אלא

לאי־הבנה נחרצת. ואומנם הפרוזודיקנים האנגלים הלכו אחרי הנוקדנים כסומים בארובה. הנוקדנים, כדוגמת הצאן של פאנורג',[2] היו עסוקים בלי הרף במעידות לתוך מהמורות, וטעמם המצוין עמם: כי מנהיגיהם מעדו לפניהם. ה"איליאדה", שנבחרה כנקודת מוצא, מילאה את מקומם של הטבע ושל השכל הישר. במקום להסיק משירה זו עובדות ולגזור גזירות מעובדות אלו או מחוק הטבע, תלו בה מערכות של רגליים, של משקלים, מקצבים וכללים – כללים הסותרים זה את זה מדי חמש דקות, ואשר לרובם ניתן למצוא יוצאים מהם כפליים מן המקיימים אותם. מי שחביבים עליו בלבול מוחלט, התבוננות עד היכן יכול הדיבוק המכונה "למדנות קלאסית" להוליך תולעת ספרים ליצור חשיכה מאור־שמש, יואיל להפוך כמעט־רגע בספר כלשהו מספרי הפרוזודיה היוונית הגרמניים. רק בדבר אחד ניתן להבחין בהם בבירור והוא הבוז הנפלא מאוד שהם רוחשים לעקרונו של לייבניץ בעניין "הטעם המספיק".

למותר הוא להסיח את הדעת מן העניין הנדון כשלעצמו על־ידי דיון נוסף בחיבורים אלה, ואף יהא בזה משום חולשה. ברגע זה איני יכול להעלות על הדעת ולו פרט חיוני אחד של ידע שניתן ללקט מהם; אזנח אותם עתה, להוציא הערה אחת, והיא שאם ישמשו לנו, מבין הרגליים ה"עתיקות" המרובות, אך ורק הספונדיי, הטרוכיי, היאמבוס, האנאפסט, הדקטיל והצזורה, אקבל על עצמי לסמן נכון כל אחד ואחד מן המקצבים של "הוראטיוס" או כל מקצב מקורי אשר שכלו של האדם מסוגל להמציאו. ואמנם ייתכן כי שיפעה זו של רגליים מפלצתיות היא היא אחרונת העלילות המופרזות של המלומדות, – ex uno disse ommia (כפי שמלמדים מן הפרט אל הכלל). עובדה היא, שאם יש בכלל נושא, שלחקירתו הסרח העודף של לימודיות אינו דרוש, הרי

נושא הכמות הוא בוודאי נושא כזה. אותה הכל מעריכים. אין היא נוגעת במיוחד לשום איזור, לשום גזע, או לאיזו אוזן שהיא. היוונים הקשיבו למלודיה ולהארמוניה באוזניים שדמו בדיוק לאוזניים שאנו משתמשים בהן כיום למטרות זהות; ואיש לא יאשימני בכפירה אם אטען שנענועי מטוטלת שבאתונה היו ממש כנענועי מטוטלת בעיר פֶּן.

השירה מקורה בהנאה שבני אדם נהנים משוויון, מתואַם. כל דרכי השירה – המקצב, המשקל, בתי־השיר, החרוז, הלשון־הנופל־על־לשון, הטור החוזר, ושאר רשמים כיוצא באלה – כולם נוגעים להנאה זו. היות ויש מן הקוראים שרגילים לבלבל בין מקצב לבין משקל, יש כאן מקום לומר שהראשון עניינו בתכונת הרגליים (היינו, בעריכת ההברות), ואילו האחרון עוסק במניינן של אותן רגליים. "מקצב דקטילי" כוונתו רצף של דקטילים; ואילו "הקסאמטר דקטילי" מכוון לטור או למידה המורכבת משׁשה דקטילים.

נשוב לשוויון. מושג זה מקיף את מושגי הדמיון, יחסי־הגודל, הזהות, החזרה, והסיגול או התואם. נראה כי גם לא יקשה לחשוף את רעיון השוויון ולהראות כיצד ומדוע הטבע האנושי מתענג בו; אולם חקירה זו מיותרת לתכליתנו הנוכחית. די בכך שאין להכחיש את העובדה גופא – והיא שאדם מפיק הנאה מתפיסת השוויון. הבה נתבונן בגביש. מיד אנו מתעוררים על השוויון בין מקצועותיו ובין הזוויות בכל פיאה ופיאה: שוויון המקצועות מענג אותנו; שוויון הזוויות מכפיל את העונג. ומשממשיכים ומתבוננים בפיאה נוספת השווה מכל הבחינות לפיאה הראשונה, הרי נדמה שהעונג גדל בריבוע; ומשכוללים בהתבוננות עוד פיאה נדמה שהעונג עלה לחזקה השלישית, וכן הלאה. אכן, אין לי ספק שאותו תענוג שנחווה, אם ניתן למדוד אותו, יימצא שיש

CamScanner

לו שיעורים מתמטיים מדויקים כפי שאני מציע; כלומר, עד נקודה מסוימת, אשר מעבר לה הוא יפחת בשיעור דומה.

תפיסת העונג בשוויון הצלילים הוא עקרון המוסיקה. אוזניים שלא אומנו יכולות להעריך רק מיני שוויון פשוטים, כפי שמוצאים בנעימות של בלדות. בשעה שהן משוות צליל פשוט אחד עם רעהו הן מוטרדות מכדי שיוכלו להעמיד זה מול זה את השוויון הקיים בין שני צלילים פשוטים אלה, הנתפסים כאחד, ואת השוויון בין שני צלילים פשוטים דומים, הנתפסים אף הם כאחד. ואילו אוזניים מאומנות מעריכות את שני מיני השוויון בו־זמנית – אף כי יהיה זה אבסורד לחשוב ששניהם נשמעים בו־זמנית. האחד נשמע מתוכו, השני נשמע בזכרון; והרף־העין מחליק לתוך הערכה שנייה זו ומתערב בה. טעם מוסיקלי מטופח ייהנה באופן זה לא רק ממיני השוויון הכפולים, המוערכים כולם בבת־אחת, אלא גם ישים לב – וזו תשומת־לב מענגת – בעזרת הזכרון, למיני שוויון, שהמשתתפים בו נקרים ברווחים כה גדולים עד שהטעם שלא טופח יחמיץ אותם לחלוטין. מובן, כי הטעם הבלתי־מטופח אי־אפשר לו לאמוד נכונה או להכריע בדבר המעלות של מה שמכונה מוסיקה מדעית. אולם מוסיקה מדעית אינה תובעת כלל הצטיינות משלה; היא נועדה לאוזניים מדעיות בלבד. בשיא שפעתה הריהי נצחון גשמיות המוסיקה על בשורתה. הרגש מוכרע על־ידי השכל. הכלל, מיטב־הטיעון, העולה על השאר בלי שיעור, הוא בידי המסנגרים על הניגון וההארמוניה הפשוטים – אף כי התנהלו מעט מאוד ויכוחים של ממש בנושא.

בשירה, שאין לה כינוי טוב יותר מאשר מוסיקה נחותה או פחות מוצלחת, יש, למרבה האושר, הזדמנות מועטה למורכבות. לא המדע, ואפילו לא הקפדנות היתירה, אינם

יכולים לעוות הרבה את אופייה המקפיד על פשטות.

את ראשית השירה אפשר למצוא בספונדיי. עצם נביטתה של מחשבה המחפשת סיפוק בשוויון הצליל, עתידה להוליד יצירת מלים בנות שתי הברות שוות־הטעמה. רעיון זה מוצא אישור בכך שהספונדיי מרובה ביותר בלשונות העתיקות ביותר. נקל להניח שהצעד השני הוא ההשוואה, כלומר, סמיכות־העריכה של שני ספונדיאים, של שתי מלים שכל אחת מהן מורכבת מספונדיי אחד. הצעד השלישי עשוי להיות סידור רצוף של שלוש מלים כאלה. אותה שעה תוביל ההכרה במונוטוניות לשיקול נוסף; וכך יתעורר אותו דבר אשר ליי האנט כה שגה בדונו בו תחת הכותרת של "עקרון הגיוון באחדות". אין, כמובן, שום עקרון במקרה זה, ולא בקיומו. ה"אחדות" היא העקרון; ה"גיוון" הוא רק המגן הטבעי של העקרון, השומר עליו פן יכַלה עצמו על־ידי הפרזה. דרך אגב, "אחדות" היא המלה הגרועה ביותר שאפשר היה לבחור בה כדי לבטא את הרעיון הכללי שהיא באה לקלוע אליו.

כיוון שהבחינו במונוטוניות וביקשו להשתחרר ממנה, קרוב היה לחשוב בהקשר זה על צירוף שתי מלים או יותר, שבכל אחת מהן תהיינה שתי הברות שונות־טעם (היינו, אחת קצרה ואחת ארוכה), אלא שסדרן של ההברות האלה יהיה שווה בכל אחת מהמלים; לשון אחר, על אודות צירופם של שני יאמבים או יותר, או של שני טרוכיאים ויותר. הבה אפסיק כאן כדי לקבוע כי על הנושא של הברות ארוכות וקצרות נכתבו יותר דברי הבל עלובים מאשר על כל נושא אחר תחת השמש. כללו של דבר: הברה היא קצרה או ארוכה בה במידה שהיא קשה או קלה להיגוי. הברות ארוכות טבעיות הן הברות המסתיימות בעיצור; הברות קצרות טבעיות הן אלו שאינן מסתיימות בעיצור. ואידך אינו אלא מלאכותיות

CamScanner

ודברים בלולים. בספרי הפרוזודיה בלטינית קיים כלל, כי "תנועה לפני שני עיצורים היא ארוכה". כלל זה גזור מ"סמכות", כלומר גזור ממה ששמו לב שתנועות המצויות בנסיבות אלו בשירים העתיקים, תמיד הן בהברות, אשר על־פי כללי סימון ההטעמות הן ארוכות. הגיון הכלל הזה עומד בעינו, ויסודו, בפשטות, בקושי הגופני להגות הברות כאלו, להניע את הלשון בצורה הדרושה לביטוין. מובן כי לא התנועה היא הארוכה (אף כי הכלל אומר זאת), כי אם ההברה שהתנועה היא חלק ממנה. עוד יוכח בעליל שאורכה של הברה, הכל לפי הקלות או הקושי שבהיגויה, ודאי שישתנה הרבה בהברות שונות; אלא שלצורך השירה אנו מחשיבים הברה ארוכה אחת כשווה לשתי הברות קצרות, ואנו מתקנים את הסטייה הטבעית משיעור זה תוך כדי קריאה. ככל שיתקרבו ההברות הארוכות שלנו ליחס זה בינן לבין הקצרות, כן ישביח שירנו, כאשר שאר התנאים שווים; ברם, אם אין היחס קיים מאליו אנחנו כופים אותו על־ידי הדגשה, וכך, כמובן, אפשר להאריך הברה ככל שרוצים; או יכולים אנו להתאמץ ולבטא בקיצור בלתי־טבעי הברה בעלת אריכות טבעית יתירה. הברות מוטעמות, כמובן, תמיד ארוכות הן, אבל במקום שאין הן מסתיימות בעיצור, עלינו לסווגן בין הארוכות אריכות בלתי־טבעית. רק ההרגל הוא שאמר שעלינו להטעימן, היינו, להשתהות בהן; אבל אין שום קושי לשוני בלתי־נמנע המאלץ אותנו לנהוג כך. סוף דבר, כל הברה ארוכה בהיגויה צריכה לתפוס מאליה, או שיש לגרום לה שתתפוס, בדיוק את הזמן הדרוש לשתי הברות קצרות. רק יוצא מן הכלל אחד יש לכך והוא הצזורה – ועוד ידובר בה בהמשך.

הצלחת הנסיון בטרוכיאים או ביאמבים (חזקה על האחד שיעלה על הדעת את משנו) היא שהובילה, מן הסתם,

לניסוי בדקטילים או אנאפסטים טבעיים – מלים דקטיליות או אנאפסטיות. בזה הושגה מעתה דרגה מסוימת של מורכבות. ראשית, יש כאן הערכה של שוויונם של דקטילים אחדים, או של אנאפסטים אחדים, ושנית, של השוויון בין ההברה הארוכה לבין שתי הקצרות הצמודות. אלא שכאן ניתן היה לומר כי בהמשך לשיגרה זו, התקדמו מן הסתם, צעד אחר צעד, עד מיצוי כל הרגליים בפרוזודיה היוונית. ולא היא: אותן רגליים נותרות אין להן קיום אלא במוחותיהם של רושמי הערות־שוליים. אין צורך לדמות אנשים הממציאים דברים כאלה, ותהא זאת שטות לבאר היאך ומדוע המציאו אותם, עד שלא יוכח תחילה שאכן הומצאו. כל שאר ה"רגליים" מלבד אותן שפירטתי, אם אין הן מסתברות כבלתי־אפשריות מלכתחילה, הרי הן רק צירופים של אלה שפורטו. והנה, אף כי קביעה זו קביעת אמת איתנה היא, הריני בא, כדי למנוע אי־הבנה, לנסחה בדרך אחרת במקצת. אומר איפוא שלפי שעה איני מכיר במקצב כלשהו – גם איני סבור שניתן לבנות כזה – מקצב אשר, משינותח עד גמירא, יימצא בו שאינו מורכב בשום פנים מן הרגליים שהזכרתי, בין שהן מתקיימות במצבן האינדיווידואלי והגלוי, בין שהן ארוגות זו בזו בהתאם לחוקים טבעיים פשוטים, שאשתדל לפרטם בהמשך.

הגענו כעת עד הסברה שהבריות מרכיבים רצפים בלתי־מסוימים של מלים ספונדאיות, יאמביות, טרוכיאיות, דקטיליות או אנאפסטיות. ככל שימשיכו את הרצפים האלה, שוב יפלו בשבי תחושת המונוטוניות. רצף של ספונדיאים צפוי לו שמלכתחילה לא יהיה בו כדי לענג; רצף של יאמבים או טרוכיאים, כיוון שיש גיוון ברגל עצמה, צפויה לו יותר אריכות־ימים עד שיפסיק לענג; רצף של דקטילים או אנאפסטים אף יאריך ימים ממנו;

CS CamScanner

ברם, אפילו זה האחרון, אם יימשך יותר מדי, חזקה עליו שייעשה מייגע. צפוי איפוא שיתעורר מיד הרעיון, ראשית, לקצץ, ושנית, להגדיר את אורכו של רצף. הרי איפוא הטור, או השירה (verse) במובנה הראשוני.[3] בהיות עקרון השוויון ביסוד התהליך, הרי מטבע הדברים הוא שבשלב הראשון ייעשו הטורים שווים במספר רגליהם; בשלב השני יהיה גיוון במספר בלבד. אורכו של טור אחד יהיה כפליים מאורך משנהו; אחר כך יופיע יחס של כפל פחות גלוי־לעין בין זה לזה; אחר כך יאמצו יחסים עוד פחות גלויים. אף־על־פי־כן עדיין תהיינה פרופורציות, היינו, תהיה דרגה של שוויון.

כיוון שהונהגו טורים, יבוא הצורך להבחין ביניהם בבירור למען האוזן (לפי שעה אין טור כתוב) ויוביל לבחינה מדוקדקת של האפשרויות הגנוזות בסיומותיהם; וכך צפוי שיעלה ויבוא רעיון שוויון־הצליל בין ההברות המסיימות. לשון אחר, רעיון החרוז. בתחילה, קרוב שישמש רק במקצבים היאמביים, האנאפסטיים והספונדיאיים (בהנחה שהאחרון טרם הומצא והושלם זה כבר בגלל תִּפלותו); שכן במקצבים אלה יכלה ההברה המסיימת, כיוון שהיא ארוכה, לספק את הימשכות הקול המתבקשת. מן הסתם, לא יוכל לחלוף זמן רב עד שיושם אותו רושם, לאחר שנמצא גם מהנה וגם מועיל, גם בשני המקצבים האחרים. אבל בהיות עיקר כוחו של המקצב צפון בהכרח בהברה המוטעמת, הרי הנסיון ליצור חרוז מכל וכל באותם שאר שני המקצבים, הטרוכיאי והדקטילי, בהכרח יביא לידי חרוזים כפולים ומשולשים, כגון עֹשֶׁר עם כֹּשֶׁר (טרוכיי) ועֹשֶׁר־רַב עם כֹּשֶׁר־רַב (דקטיל).

יש לשים לב לכך, שבהציעי תהליכים אלה איני מייחס להם תאריך כלשהו, אף איני עומד על סדרם. סבורים כי החרוז הוא ממוצא חדיש, וגם אילו הוכח הדבר, הרי

עמדותי נשארות בעינן. אך יותר לי להעיר, דרך אגב, שכמה וכמה מקרים של חרוז מופיעים ב"עננים" של אריסטופאנס, ושהמשוררים הרומיים נוקטים אותו לעיתים מזומנות.

בסיומות של השירה העברית[4] (כמקובל) אין נראים כל סימני חריזה; אך איזה הוא היצור החושב שיטיל ספק שהיה קיים חרוז? עצם העובדה שאנשים בדרך כלל התעקשו, בלא להרהר אחר הדבר ועד עצם היום הזה, לקצוב את החרוז לסופי השורות, בשעה שרושמו יכול להגיע אף ליישום יותר טוב במקום אחר, עובדה זו מלמדת, לדעתי, על כך שחשו איזה צורך לקשר בין הסוף לבין החרוז; מרמזת כי מקור החרוז היה מעוגן בצורך שקשר אותו עם הסוף; מראָה שלא מקרה סתם ולא דמיון סתם עוררו קישור זה; ובאחת – מכוונת ממש לאותו צורך שהצעתי בזה (הצורך לתחום באיזה אופן את הטורים למען האוזן) בתוך מקורו האמיתי של החרוז. הודית בזה – והרחקת את המקור אחורה לאפלת העיתים, הרחק מעבר למקור השירה שבכתב.

נאמר לסיכום – מידת המורכבות שהושגה, כפי שהנחתי זה עתה, הריהי ניכרת מאוד. מערכות שונות, הבאות לגרום לשוויון, עומדות לשיקול בבת־אחת (או כמעט כך) על־פי ערכה של כל אחת מן המערכות לעומת כל השאר.

דומה שיש אין־סוף מורכבויות, עד כדי כך שקשה להבין כיצד תוכל הדעת להכיל את כולן באותו משך־זמן הדרוש לקריאתו או להקראתו של בית־שיר, אולם הקושי נראה למעשה רק כשאנחנו רוצים שייראה. כל מי שחביב עליו הניסוי הנפשי יכול לבוא על סיפוקו, תוך כדי התנסות, כי בהקשיבו לטורים בפועל (אמנם, כביכול,

מבלי־דעת, בשל ההתפתחות המהירה של התחושה), הוא מבחין בכל אחד מגורמי השוויון המפורטים ומיד מעריך אותם (בעוצמה יתירה או פחותה כמידת טיפוחה של אוזנו). אותו עונג שיתקבל, או שעשוי להתקבל, הולך וגובר בהתמדה, ובקירוב רב באותם יחסים מתימטיים כמו אלה שהצעתי במקרה הגביש.

- -

צרותם של הגבולות שבעל־כורחה מתגדרת בהם שירה, שחוברה אך ורק מרגליים טבעיות, צריכה להוביל, לאחר הפסקה קצרה מאוד, לניסוי ברגליים מלאכותיות ולאימוצן המיידי, הווי אומר, ברגליים שלא כל אחת מהן מורכבת ממלה בודדת, כי אם משתיים ואף משלוש מלים, או מחלקי מלים. רגליים אלה ודאי היו מעורבות עם רגליים טבעיות, למשל:

∪ - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ -

עַל סַף \ כָּל שִׁיר \ יֵשׁ שָׁוְא \ שֶׁל שִׁיר \ שֶׁל סוֹף.

זוהי שורה ימבית אשר כל ימבוס שבה בעל שתי מלים. ולעומת זה:

∪ - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ -

רוֹקֶ\דֶת לָהּ \ בַּחֲ\לוֹמוֹ \ שֶׁל אִישׁ (א. חלפי)

זה הוא טור יאמבי אשר בו הרגל הראשונה, השלישית והרביעית הן חלק של מלה; השנייה – חלק של מלה ומלה שלמה; והחמישית – שתי מלים שלמות. אין אף רגל טבעית בשורה זו.
ולעומת זאת:

- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ -

סְלַח לִי אַ\תָּה שֶׁכְּ\נוּף בְּ\שֵׁם (א. שלונסקי)

זהו טור דקטילי שאין בו אף לא רגל טבעית אחת; יש

רגל המורכבת משתי מלים וחלק של מלה, ומשני חלקי מלה (אם לא נקח בחשבון את הרגל הקצרה האחרונה).
ועתה הגענו בהתקדמותנו המשוערת עד כדי מיצוי כל שהוא חיוני לשיר. מה שיבוא מעתה ואילך יהיה, אם לדייק, אך קישוט בעלמא; אולם אפילו בקישוט הזה עדיין יהיה החוש לשוויון בבחינת דחף שאינו חדל. למשל, פשוט מתוך חיפוש אחר שימוש נוסף בחוש הזה יגיע מועד לבריות לתת דעתם על הטור החוזר, המכונה גם מטען השיר, אשר בו חוזרים על מלה, או צירוף מלים, בסיומיהם של בתים אחדים בשיר. וכן יתנו את הדעת על האליטרציה, אשר בצורתה הפשוטה ביותר חוזרים על עיצור בתחילותיהן של מלים אחדות. רושם זה עשוי שיתרחב כדי להקיף חזרות הן של תנועות הן של עיצורים, ולא רק בתחילות המלים אלא גם בגופיהן. ולימים עשויות הן לפלוש עד למחוז החרוז, כשהכניסו שוויון כללי במצלול בין רגליים שלמות בתוכו של טור, כגון:

אוֹר זוֹרֵם זָהִיר כְּזָר, לְאַחַר (אנדד אלדן)

צפוי שטיפוח נוסף ישפר גם את הטור החוזר, בהקילו מן המונוטוניות שלו תוך גיוון קל של הצירוף בכל אחת מחזרותיו (כפי שניסיתי לעשות ב"העורב"), או בשמירת הצירוף ובגיוון השימוש בו – אם כי עניין זה הינו לאו־דווקא רושם מקצבי בלבד. ולבסוף, משנתייגעו המשוררים די והותר בהליכתם אחר התקדים, והם הלכו בעקבותיו ביתר צמידות ככל שהמעיטו לתפוס אותו בכפיפה אחת עם דרך השכל – הרהיבו עוז בנפשם להרחיק לכת עד כדי להשתעשע בחרוז של ממש לאו דווקא בסיומי השורות. תחילה נטו לשים אותו באמצע השורה; אחר־כך – באיזה מקום שבו יהיה הכפל פחות בולט; ואחר כך, מתוך בהלה על עזות־פנים זו שלהם,

צפוי שיסתרו את כל אשר עשו, בפְרקם שורות אלו לשתיים. וזה המקור הפורה לאין־סופיותו של "המשקל הקצר", אשר השירה המודרנית זוכה בו לא לציון לשבח דווקא, כי אם, לכל הפחות, לציון לגנאי. אכן דרושה מעלה גבוהה הן של טיפוח והן של עוז־רוח מצדו של כל העוסק במלאכת־השיר, כדי להכשירו למקם את חרוזיו ולהשאירם בעמדתם הטובה ביותר, בלא־ערעור, היא העמדה של מרווחים בלתי־רגילים ובלתי־צפויים.

בשל טיפשותם של אילו מן הבריות, או (אם כשרון היא מלה יותר מכובדת) בשל כשרונם לאי־הבנה, סבורני שצריך להוסיף כאן: א. כי אני מאמין שה"תהליכים" שפורטו לעיל הם בקירוב, אם לא בדיוק, אותם שאכן התרחשו בבריאה ההדרגתית של אותו דבר המכונה כיום בפינו "שירה"; וב. אף כי זוהי אמונתנו, עדיין איני עומד לא על העובדה המשוערת ולא על אמונתי בה כחלק מההנחות האמיתיות של חיבור זה; וג. שבהתחשב במטרתו של חיבור זה, אין כל חשיבות לכך אם התרחשו תהליכים אלה בסדר שציינתי או אם התרחשו בכלל. כל תכניתי היא, בפשטות, להציג דגם כללי של עלילותם של תהליכים כאלה ואשר בעל־כורחם היו בדומה להם, כדי להקל עליהם, על "אילו מִן הבריות", להבין את אשר יש לי לומר בהמשך בנושא השירה.

יש נקודה אחת, אשר, בסכמי את התהליכים, נמנעתי במתכוון מלנגוע בה. שכן נקודה זו, בהיותה החשובה מכל בשל המון השגגות שבדרך כלל הן כרוכות בדיוק בה, היתה מובילה אותה לסידרה של פירוט שאינו עולה יפה עם מטרתו של סיכום.

חזקה על כל קורא שירה ששם לב עד כמה נדיר המקרה, שתהא אפילו שורה אחת מתנהלת בצורה אחידה ברצף של רגליים שוות לחלוטין זו לזו, כפי שהנחתי; היינו, שיהיה רצף של יאמבים בלבד, או של טרוכיאים בלבד,

או של דקטילים בלבד, או של אנאפסטים בלבד, או של ספונדיאים בלבד. אפילו בשורות המוסיקליות ביותר נמצא שהרצף מופסק.

∪ -∪   - ∪   - ∪   -   ∪   - ∪
אֲשֶׁר \ טִיֵּל \ עִמָּךְ \ בַּשּׁוּק \ – אֲנִי הוּא.
∪   - ∪   -   ∪   ∪-∪ ∪   - ∪
נָשִׁים \ שֶׁרָאוּ\נִי אָמְרוּ: \ הִנֵּה הוּא.
∪ - ∪   - ∪   ∪-∪ ∪   - ∪
נָשִׁים \ שֶׁרָאוּ\נִי, עָלַי \ הִצְבִּיעוּ.
∪ -∪   ∪ -∪   - ∪ ∪   - ∪
הִנֵּה \ מְאַהֵב \ בְּאֵ\שֶׁת\ רֵעֶ הוּ. (א. חלפי)

לו היה אדם חלש כדי פנייה אל תורת הפרוזודיה על־מנת לבקש פתרון לקושי המצוי כאן, היה מוצא שם, כרגיל, כלל, הקובע את העובדה (או מה שנחשב בעיניו, בעיני הכלל, כעובדה), אך בלי כל נסיון, ולו קל שבקלים, למתן פשר הגיוני. כה יאמרו הספרים: "מכוח הסינֶרֶזיס של שתי הברות קצרות יש שאנאפסט ישמש בתור יאמבוס, או דקטיל בתור טרוכיי... בתחילתו של טור לעיתים קרובות ישמש טרוכיי בתור יאמב".[5]

פירוש סינרזיס בלשון בני־אדם הוא עירוב, אך אין כלל מקום לעירוב. כמו כן לעולם אין אנאפסט משמש בתור יאמב, או דקטיל בתור טרוכיי. רגליים אלו נבדלות זו מזו במשך־זמנן; ולעולם אין רגליים הנבדלות באופן זה יכולות לשמש באורח חוקי באותו טור. אנאפסט שווה לארבע הברות קצרות, יאמב – לשלוש בלבד. אותו יחס מתקיים בין דקטילים לבין טרוכיאים. אמת, עקרון השוויון מתיר גיון בנקודות מסוימות כדי להשתחרר מן המונוטוניות, כפי שכבר הראיתי, אבל עניין הזמן הוא אותו עניין שבהיותו היסודי ביותר, לעולם אסור לשלוח בו יד כלל וכלל.

אפרש את דברי: כיוון שהשתדלו הבריות להשתחרר מן המונוטוניות בדרכים נוספות על אלו שכבר רמזתי להן בסיכומי, עד מהרה נוכחו לדעת שאין צורך מוחלט להיות דבקים במספר המדויק של ההברות, בתנאי שמשך־הזמן הנדרש לביצוע הרגל כולה יישמר בלתי־מופר.

וכך אני מגיע להנחה הכללית כי בכל המקצבים אפשר לגוון את הרגליים השכיחות או המובחנות על־פי הרצון, וכמעט באקראי, על־ידי כך שמכניסים לעיתים מזומנות רגליים שוות־ערך, היינו, רגליים שמשך־הזמן של הברותיהן שווה לסכום משכי־הזמן של הברות הרגליים השכיחות. כך הטרוכיי "אֶפֶס" שווה, בסכום משכי־הזמן של הברותיו, ליאמב "לֹא בָא", בסכום משכי־הזמן של הברותיו שלו; שכן כל אחת מרגליים אלו שווה במשכי־הזמן שלה לשלוש הברות קצרות. הטובים בבעלי מלאכת־השיר, אשר בו־בזמן הם גם משוררים טובים, נוקטים תחבולות להקל מן המונוטוניות של סידרת רגליים על־ידי שימוש ברגליים שוות־ערך במרווחים נדירים בלבד, ובתחנות של נושאים הנראות תואמות את האופי המפתיע של הגיוון.

ב"הנחה הכללית" שלעיל הריני מזכיר הכנסת רגליים שוות־ערך לעיתים מזומנות. לפעמים יקרה שבעלי מלאכת־השיר שאינם מיומנים, מבלי שידעו מה הם עושים או מדוע יעשו זאת, מכניסים "גיוונים" העולים במספרם על הרגליים ה"מובחנות"; האוזן מתקוממת מיד בגלל המהפכים של המקצב. למשל, יותר מדי טרוכיאים המשורבבים לתוך מקצב יאמבי יהפכו את זה האחרון למקצב טרוכיאי. יורשה לי לציין בזה שבכל המקרים דרוש להתחיל ולהמשיך במקצב המתוכנן בלי

גיוון, עד שתהא לאוזן שהות די הצורך להשיג מהו טיבו של המקצב. תוך כדי הפרה אלימה של כלל, המיוסד בצורה כה ניכרת על השכל הישר, רבים, אפילו בקרב טובי משוררינו, אינם מהססים להתחיל מקצב יאמבי בטרוכיי, או להפך; או להתחיל מקצב דקטילי באנאפסט, או להפך: וכיוצא באלו.

ראובן קורא וחוזר וקורא טור מסוים, ומבטא אותו במקצב שגוי – בצורה לא־מוסיקלית. בא שמעון וקורא אותו טור באוזני ראובן ומיד טופח על פניו המקצב במושלמותו, והוא אף תמה על קהותו שלא "תפס" זאת קודם. מעתה הוא מסכים שטור זה הוא מוסיקלי. שמעון קובע בתרועת נצחון שאכן הטור הוא מוסיקלי – הרי היא יצירה של קולרידג' – ואך ראובן הוא שאינו מוסיקלי; שהמשגה הוא בקריאתו השגויה של ראובן. אולם באמת ראובן הוא הצודק ושמעון הוא הטועה. המקצב הוא שגוי (בנקודה זו או זו, גלויה פחות או גלויה יותר) אם כל קורא רגיל, שלא תיכנן את קריאתו מראש, עשוי לקראו שלא כהלכה. עסקו של המשורר הוא לבנות את טורו באופן שכוונתו בהכרח תיתפס לאלתר. אפילו יש לשני האנשים האלה בדיוק אותה הבנה של משפט, הרי הם שונים זה מזה, ולעיתים קרובות שונים תכלית שינוי, באופן שהם מבטאים אותו. כל מי שקיבל על עצמו בדי עמל לבחון את נושא ההדגש (וכוונתי בזה לא להטעמה של הברות מיוחדות, אלא להשתהות על מלים שלמות) בוודאי נוכח לדעת כי אנשים מדגישים באופן שרירותי ביותר. יש, למשל, קבוצות גדולות מסוימות העומדות בעיקשות על הדגשת מלים חד־הברתיות. אחידות של הֶדגש כמעט שאינה שוררת, משום שאי־אפשר לייחס את הדבר כשלעצמו – הרעיון, ההדגש – לשום חוק טבעי, מכל מקום לא לשום

CamScanner

חוק מובן היטב ולפיכך גם אחיד. מעבר לגבול צר ומעומעם עד מאוד, כל העניין הוא עניין של שיגרת הסכמה. ואם שונים אנו בהדגש אף בהסכימנו בהבנה, לא כל שכן כך הדבר כשגם בהבנה אין הסכמה! ברם, אם לא ניקח בחשבון את אי־ההסכמה הטבעית, האם אין זה ברור כי אפשר לעקם רצף של מלים ולפתל כל סוג של מקצב על־ידי מעידת־פה או מועל־פה? ברם, האם עלינו להסיק מזה שכל רצפי המלים הם מקצביים במשמעות ההגיונית של המונח? שכן זו בדיוק המסקנה אשר ה־reductio ad absurdum (ההבאה לכדי אבסורד) עתיד להוליך אליה את כל טיעוניו של קולרידג׳. מתוך מאה קוראים של ״כריסטאבל״, חמישים לא ימצאו במקצבו כל הגיון פנימי, ואילו ארבעים ותשעה מבין שאר החמישים ידמו בלבם, בהתפארות־מה, שהם מבינים אחרי עיון רביעי או חמישי. אותו אחד מבין המאה כולה, אשר גם יבין וגם יעריץ את ״כריסטאבל״ במבט ראשון – חזקה עליו שהוא אדם פיקח לאין שיעור; ואנוכי קטונתי הרבה מלהניח, ולו להרף־עין, כי אותו אדם פיקח מאוד הוא אני.

ממה שאמרתי עד כה בדבר הבאתן של הרגליים האחדות שבטור אחד לידי שוויון אין להסיק שקיים צורך כלשהו לשוויון בזמן בין מקצבי טורים אחדים. שיר, או אפילו בית־שיר, רשאי לפתוח ביאמבים בשורה הראשונה, להמשיך באנאפסטים בשנייה, או אפילו בדקטילים שהם תואמים פחות.

מטרת העניין המכונה בפינו טעמים (scansion) הוא הסימון הברור של זרימת המקצב. ציון־טעמים על־ידי סימני הטעמה (∪ -) או על־ידי קווים אנכיים המבדילים בין רגל לרגל; כלומר ציון טעמים על־ידי הקול בלבד

הוא ציון־טעמים בשביל האוזן בלבד; ולפי דרכו יש בכך תועלת רבה. ציון־הטעמים שבכתב פונה אל האוזן באמצעות העין. מכל מקום המטרה היא לציין ציון ברור את הזרימה הריתמית, המוסיקלית, או את זרימת־הקריאה. לא תיתכן מטרה אחרת ואין מטרה אחרת. מכאן מובן מאליו כי זרימת ציון־הטעמים וזרימת־הקריאה צריכות להיות תואמות, שהראשונה תעלה בקנה אחד עם רעותה. הראשונה מייצגת ומבטאת את רעותה, והיא טובה או רעה בה במידה שייצוגה וביטויה אמיתיים או שגויים.

אם ציון־הטעמים שבכתב אינו מאפשר לנו לתפוס שום מקצב או שום מוסיקה בטור, נמצא אחת משתיים: או שהטור אינו קצוב או שציון־הטעמים שגוי, וכך בדוגמאות שהבאנו במאמר זה. והנה, אם נשתמש בכל זה לגבי השירה האנגלית [– – –] יימצא שציון־הטעמים מבטא את המקצב במדויק, ובכך ייטיב ציון־הטעמים למלא את התפקיד היחיד שלמענו נברא.

אבל אם נשתמש בציון־הטעמים של המדקדקים לגבי השירה היוונית והלטינית, מה תוצאה תימצא? שהשיר שיר וציון־הטעמים ציון, ואין בין זה לזה ולא כלום. השיר העתיק, כשקוראים אותו בקול, הוא בדרך כלל מוסיקלי מאוד. כשהוא מצויד בציון־הטעמים על־פי הכללים הפרוזודיים הרי על־פי רוב לא נמצא את ידינו ורגלינו. באשר לשירה האנגלית – ככל שנשתהה במודגש על ההבדלות בין רגל לרגל, כן ניטיב להבין בבירור את סוג המקצב שהתכוונו אליו; ואילו באשר ליוונית וללטינית, ככל שנשתהה כן תפחת הבנתנו.

בעל־כרחנו נשאל מעתה: ״מדוע קיים חוסר־ההתאם בין השיר בן־זמננו על ציון טעמיו לבין השיר העתיק על ציון־טעמיו? מדוע לגבי הראשון יש תואם ויש ייצוג,

CamScanner

ואילו לגבי האחרון לא זה אף לא זה?" או הלכה־למעשה: "כיצד עלינו ליישב את השיר העתיק עם ציון־הטעמים של המדקדקים שלו?" יישוב זה, הנחוץ בהחלט – הנוכל להביאו לעולם במה שנניח כי ציון־הטעמים הלמדני שגה, מפני שהשיר העתיק הוא הצודק, או במה שנטען כי השיר העתיק שגה, מפני שאי־אפשר להתכחש לציון־הטעמים הלמדני?

אילו אימצנו את הדרך האחרונה כדי להסדיר את הקושי, יכולנו, במידה מסוימת, לכל הפחות לפשט את מתן־הביטוי להסדר בדרך הניסוח הבא: כיוון שהנוקדנים אין להם עיניים, לפיכך המשוררים הקדמונים אין להם אוזניים.

"אבל", אומרים האדונים חסרי־העיניים, "ציון־הטעמים הלמדני אמנם לא קיבלנו אותו כצורתו בקבלה מאת המשוררים הקדמונים עצמם (האדונים בלי האוזניים), ואף־על־פי־כן ניתן להסיקו מעובדות מסוימות המועברות אלינו אם נעיין עיון מדוקדק בשירים הקדמונים."

עתה הבה נניח שבעוד אלף שנים, אחרי מות "הלשון האמריקנית" יבוא פרוזודיקן מלומד ויגזור, מתוך "עיון מדוקדק" במיטב משוררינו, מערכת של ציון־טעמים לשירתנו. ועוד נניח כי אותו פרוזודיקן סמך על כלליותם ואי־השתנותם של חוקי הטבע במידה כה מועטת, עד כי יכול היה להניח מלכתחילה, כי כיוון שחיינו אלף שנים לפני זמננו והשתמשנו במכונות־קיטור במקום בכלי־תעופה מגנטיים, ממילא היה לנו אופן מיוחד מאוד של היגוי התנועות שלנו, ושל חיבור שירתנו בכללה.

התחלתי ב"תהליכים" במה שרמזתי שהספונדיי היה הצעד הראשון לעבר השיר (השקול). ברם, המונוטוניות הטבועה בספונדיי גרמה לו להיעלם, בשירה החדשה

כולה, מהיות יסוד למקצב. אכן רשאים אנו לומר שהשיר הצרפתי ההירואי – והוא השיר העלוב שבעלובים במונוטוניות שלו – הוא ספונדיאי מכל בחינה שהיא. אבל הוא איננו ספונדיאי בכוונה תחילה, ואילו טרחו הצרפתים אי־פעם לבחנו, אין ספק שהיו מבטאים אותו על דרך היאמב. יש לשים לב לכך שללשון הצרפתית ייחוד מוזר בעניין זה – אין בה הטעמה, ויוצא מזה שאין בה שירה [שקולה]. גאון האומה, ולאו דווקא מבנה הלשון, מכריז כי מלותיהם על־פי הרוב מודגשות בהשתהות אחידה על כל הברה. למשל, אנחנו נאמר syllàbificàtion, ואילו צרפתי יאמר syl-la-bi-fi-ca-ti-on תוך השתהות על כל אחת מן ההברות בלי ייחוד מורגש כלשהו.[6] הבאתי דוגמה קיצונית כדי לשבר את האוזן; אך המצב בכללו הוא כפי שהצגתיו, היינו, יחסית אין לצרפתים כל הטעמות שהן. והרי אין דבר ראוי לשם שירה בלי היות בו הטעמות. נמצא שאין לצרפתים שירה ראויה לשמה – וכך הם הדברים כהווייתם, פשוטו כמשמעו. המקצב היאמבי שלהם כה משופע בספונדיאים לכל דבר עד כדי להצדיק אותי בכנותי את יסודו יסוד ספונדיאי. ברם, הצרפתית היא האחת מלשונות זמננו שיש לה מקצב בעל יסוד זה; ואפילו בצרפתית לא התכוונו לכך, כפי שציינתי.

ברם, בהכירנו בתקפותה של הצעתי, שהספונדיי היה ההתקרבות הראשונה לשירה, היינו מצפים כי ספונדיאים טבעיים (מלים שכל אחת מהן היא ספונדיי) יימצאו למכביר בלשונות הקדומות ביותר. והשנית, היינו מצפים כי יימצא שהספונדיאים מהווים בסיס למרבית המקצבים הקדומים. בשני העניינים אוששו ציפיות אלו.

יסודו של ההקסאמטר היווני מכוון לספונדיי. הדקטילים הינם גיוון של הנושא. ניתן להבחין בכך שאין ודאות מוחלטת לגבי מקומות השילוב. אמת, הרגל שלפני־

CamScanner

האחרונה היא דקטיל בדרך כלל, אבל לא תמיד ובכל מקרה; ואילו הרגל האחרונה, זו שבה האוזן מתעכבת, לעולם ספונדיי היא. אפילו עובדה זו, שהרגל שלפני־האחרונה היא בדרך כלל דקטיל, ניתן לייחס בבירור לצורך להיכון לסיום בספונדיי המובחן. לשם חיזוקו של רעיון זה מן הדין שנמצא את הספונדיי בתורת רגל שלפני־אחרונה רווח ביותר בשירה הקדומה ביותר; ואמנם הוא שכיח בהקסאמטר היווני יותר מאשר בהקסאמטר הלטיני.

אך מלבד כל זאת, הספונדיאים, לא זו בלבד שבהקסאמטר ההירואי הם עולים בתכיפות הופעתם על הדקטילים, אלא שהם מזדמנים בשכיחות רבה עד כדי כך שלא יערבו גם לאוזן בת־זמננו בגלל המונוטוניות. מה שכיום מעריכים ומעריצים בהקסאמטר היווני, הוא התנגנות שיפעת ההגיים התנועתיים.

ההקסאמטרים הלטיניים אינם מענגים למעשה אלא מעטים מאוד מבני הדור, אף כי רבים כל כך מעמידים פנים של התלהבות לעילא ולעילא. [---] לבד מן הספונדיאים הטבעיים שביוונית ובלטינית, מופיעים הרבה ספונדיאים מלאכותיים בשירתן של שפות אלו, וזאת בשל מגמתן של הנטיות הדקדוקיות להחיל את מלוא ההטעמה על הברות סופיות. יתר על כן, יתרונו של הספונדיי מובטח משום נדירותן היחסית של מליות היחס שאנחנו זקוקים להן כדי לבטא את היחסה, וכן משום העדר פעלי העזר של לשון הקטנה, אשר אנחנו זקוקים להם כדי לכלכל את הבעת הפעלים הראשיים שלנו. והרי אלו הן המלים החד־הברתיות שבשיפעתן הן המטביעות על גאון השירה של לשון כלשהי את חותם היותה בעלת מקצב מדדה או דקטילי.

ובכן, סר פיליפ סידניי, פרופסור לונגפלו ורבים אחרים שהם פחות או יותר בני זמננו, מבלי שים לב לעובדות

שנזכרו לעיל, טרחו והעמידו את שנראה בעיניהם "ההקסאמטרים על־פי דגם היוונים". הקושי האחד והיחיד היה (אפילו נתעלם מסוגיית שיפעת התנועות המלודיות) כי מעולם לא עלה בידי אותם אדונים להקנות להקסאמטרים האנגליים שלהם צליל יווני. האם מַרְאֵם היה יווני? – הרי זאת היתה צריכה להיות עצם הקושיה, והתשובה לה עשויה היתה להוליך לפתרון החידה. כאשר נניח, זה בצד זה, דף של הקסאמטרים קדומים ודף (באות דומה) של הקסאמטרים מאותם שפרופסור לונגפלו או פרופסור פֶלטון, או כל חבורת הפרופסורים בני שלולית הצפרדעים גם יחד מתיימרים, לבושתם ולחרפתם, לחברם "לפי הדגם היווני", ניווכח לדעת כי אלה האחרונים (מבין ההקסאמטרים, לא הפרופסורים) ארוכים בממוצע בשליש בקירוב בבחינת העין לעומת הראשונים. ההבדל נובע מתדירות הדקטילים באחרונים. מספר הספונדיאים הגדול יותר בשורות היווניות – כלומר בשפה העתיקה לעומת החדשה – הוא שגרם כי כשהיו אלה המלומדים המהוללים מגששים באפלה כדי לאחוז בהקסאמטר יווני שהוא מקצב ספונדיאי המתגוון מפקידה לפקידה על־ידי דקטילים, נתקלו (וזאת לדראון־עולם של המלומדות) במשהו שיפה לו שנכנהו, ולו בשל רגליו הארוכות, ההקסאמטר דבי־פֶלטון, והוא מקצב דקטילי, שלעיתים רחוקות הוא מופסק על־ידי ספונדיאים מלאכותיים שאינם ספונדיאים כלל, ואשר משמשים בערבוביה ובצורה מוזרה בכל מיני מקומות שלא ממין הבניין ושלא ממין העניין.

- -

אולם אפילו נעלים עין ונניח להקסאמטרים האלה בני זמננו שיהיו יווניים, ורק ניתן עין בסגולתם לאשורה, תהא דבי־לונגפלו, דבי־פלטון, או דבי־שלולית־הצפרדעים, עדיין עלינו לדון אותם לכף חובה כיוון

CamScanner

שחטאו באי־הבנה עיקרית של הגיון השירה. הספונדיי, כפי שהראיתי בעיוני, הוא הנושא את הטור בשיר היווני. רוב ההקסאמטרים הקדומים פותחים בספונדיי, משום שהספונדיי הוא הנושא; והאוזן מתמלאת בו כהתמלא במשא. בכן, כיוצא בזה הדקטילנים דבי־פלטון יש להם דקטילים בתורת נושא, ורבים מהם פותחים בדקטילים – דבר מתאים מאוד גם אם אינו יווני מאוד – אלא, לרוע המזל, אותו עניין שבו הם יווניים מאוד הוא העניין שדווקא בו היו צריכים להיות אך ורק דבי־פלטון; הם חותמים תמיד במה שנתכוון להיות ספונדיי. והרי כיוצא בסכלותם, מוטב היה להם להוציא את נשמתם בדקטיל. ברם, אינני מוכן להודות בשום אופן בהנחה שאי־אפשר לחבר מניה וביה הקסאמטר יווני. סבורני שאני עצמי יכול להתמודד בזה. למשל:

שְׁמַע אִישׁ! \ אַף כִּי אֵין \ גְּבוּל אוֹ סַף \ שֶׁל רַע אוֹ \
טוֹב עַל חוֹף \ יַם־זֶה
דַּע לָךְ \ בֹּץ יֵשׁ בּוֹ, \ לוּט פִּי \ צַב אוֹ גַּם \ עוֹף־בָּר
שֶׁל \ שְׁלוּלִית.
זֶה הוּא! \ קַו הוּא אוֹ \ תָּו הוּא, \ אוֹת אוֹר אוֹ \ צֵל
שֶׁל בֵּי־\ פֶּלְטוֹן,
סְתָם מִי, \ סְתָם מָה, – \ שֵׁד שִׁיר \ חֵטְא עִיר פֶּן \
יֵשׁ פֹּה קַב \ שֵׂכֶל.

כאן נשמר שלטון הספונדיי כהילכתו. אחדים מן הדקטילים אמנם אינם מניחים את דעתי כל כך; אבל, בסך הכל, המקצב נאה גם יאה – שלא לדבר על ההגיון הצרוף שבדברים.

ת.ס. אליוט
מתוך מפו לוואלרי*

* מתוך הרצאה בספריית הקונגרס בוושינגטון, 19.11.1948.

אין בכוונתי כאן להעריך את יצירתו של אדגר אלן פו ולשפוט אותה; איני מנסה לדרג אותו כמשורר או לציין את מקוריותו. פו אכן מהווה מכשול למבקר־השופט. אם נבחן את יצירתו לפרטיה, לא נמצא בה כמדומה אלא כתיבה מרושלת, חשיבה לא־בוגרת שאינה נסמכת על קריאה נרחבת או לימוד מעמיק, התנסויות מקריות בצורות־כתיבה שונות, הנובעות בעיקר מן הצורך בכסף, בלא להביא שום פרט לידי שכלול. אפיון כזה לא יהיה צודק. אולם אם במקום לנתח את יצירתו נסתכל בה ממרחק כבשלמות אחת, נגלה מאסה בעלת צורה ייחודית והיקף מרשים, שהעין נמשכת אליה שוב ושוב. גם השפעתו של פו היא בגדר חידה. בצרפת זכו שירתו והתיאוריות הפואטיות שלו להשפעה עצומה. באנגליה ובארצות הברית הן כמעט לא נחשבות. הנוכל להצביע על משורר כלשהו שסגנונו עוצב בעקבות העמקה בפו? היחיד העולה מיד על הדעת הוא – אדוארד ליר. ועם זאת, אין אדם יכול להיות בטוח שכתיבתו *לא* הושפעה מפו. אני מסוגל למנות בוודאות משוררים מסוימים שיצירתם השפיעה עלי, ואחרים שאני בטוח שלא הושפעתי מהם; אפשר שיש גם כאלה שאיני מודע להשפעתם, אך ניתן לשכנע אותי בקיומה; אך במה שנוגע לפו, לעולם לא אדע לבטח. הוא כתב שירים מעטים מאוד, ומתוכם זכו רק כחצי תריסר להצלחה רבה; אלא ששירים מעטים אלה ידועים לאנשים רבים מאוד, והכל זוכרים אותם לא פחות מכל שיר שנכתב אי־פעם. כמו כן היתה לאחדים מסיפוריו השפעה ניכרת על סופרים – ובסוגי כתיבה שבהם אין מצפים בדרך כלל להשפעה.

איני מתכוון להציע כאן הסבר לחידה. לכל היותר תהיה בדברי תרומה לחקר השפעתו, והבהרה, ולו חלקית, של אחת הסיבות לחשיבותו של פו לאור ההשפעה

הזאת. – – –
הנושא שלי איננו איפוא פו בדרך כלל, אלא השפעתו של פו על שלושה משוררים צרפתים המייצגים שלושה דורות; וכן נסיון להתקרב להבנתה של גישה מיוחדת במינה לשירה מצד משוררים אלה – אולי הצד המעניין ביותר, האופייני ביותר, וודאי ההתפתחות המקורית ביותר באסתטיקה של השירה שנוצרה בתקופה האמורה. נושא זה ראו לבחינה במיוחד אם, כפי שאני נוטה להאמין, אותה גישה מייצגת תקופה שנסתיימה עם מותו של ואלרי. שכן העיון הנוכחי נועד לסייע לנו בהבנת מה שדורנו אנו והדור הבא עשויים להציב במקומה. – – –

למיטב הבנתי, הקורא התרבותי הממוצע באנגליה או בארצות הברית רואה את פו בערך כך: פו הוא מחבר של שירים אחדים, מעטים מאוד, שהקסימו אותו זמן־מה בנערותו, ונשארו משום־מה תקועים בזכרונו. איני סבור שהוא חוזר וקורא שירים אלה, אלא אם כן נתקל בהם בדפי אנתולוגיה; הנאתו מהם היא בעיקרה זכר ההנאה ההיא, שהוא שב אליה לרגע. נדמה לו שהם שייכים לתקופה מיוחדת שבה נעורה התעניינותו בשירה. דימויים מסוימים, ובעיקר מקצבים מסוימים, נותרו בזכרונו. קורא זה זוכר גם כמה סיפורים – לא רבים במיוחד – ולדעתו "חיפושית הזהב" היתה טובה מאוד לשעתה, אבל הספרות הבלשית התקדמה מאז בצעדי ענק. לעיתים הוא עשוי להשוותו לוויטמן, שחזר וקרא בו, שלא כביצירתו של פו. – – –

פו הצטיין בחוש יוצא מן הכלל ליסוד־ההשבעה שבשירה, למה שניתן לכנותו, כמעט במובן המילולי, "הכישוף שבשיר". מלאכת השיר שלו איננה מן הסוג המניב מנגינה עשירה יותר, בעקבות למידה והרגל ממושך, באוזני הקורא שרגישותו מבשילה תוך כדי חזרה אליו מפעם לפעם – כפי שקורה לגבי אמני השירה

הגדולים. השפעתה מיידית ואינה מתפתחת; קרוב לוודאי שפעולתה על הקורא הבשל, בעל האוזן המלומדה, אינה שונה מפעולתה על הנער הרגיש. במיידיות זו שאינה משתנה יש אולי יותר מן האופי של טכניקה פיוטית מעולה מאשר של שירה* – אך אין בכוונתי להעמיק כאן בכיוון זה, שכן מובטח לי שזו "שירה" ולא רק טכניקה פיוטית. רושם ההשבעה מעורר, בעצם הגולמיות שבו, את רגשות הקורא במעמקיהם, ברמה כמעט פרימיטיבית. אולם בבחרו את המלים בעלות *הצליל* הנכון, אין פו מקפיד בשום פנים שתהיה להן גם *המשמעות* הנכונה. – – –

אפשר לטעון לגבי סוגים שונים של שירה, שהם מתפרשים משירים שבהם מופנית תשומת־לבו של הקורא בעיקר לצליל ועד לכאלה שבהם היא מופנית בעיקר למשמעות. בסוג הראשון עשויה המשמעות להיקלט באורח בלתי־מודע כמעט; בסוג השני – אם נתייחס לסוגים אלה כאל שני קצוות – הדבר שאיננו מודעים לו הוא פעולת הצליל עלינו. אולם בשני המקרים דרוש שיתוף־פעולה בין צליל למשמעות; אפילו בשיר־ההשבעה הטהור ביותר אי אפשר להתעלם ללא נזק מן המובן המילולי של המלים.

חוסר־אחריות לגבי משמעות המלים אינה נדירה אצל פו. לדעתי, "העורב" הוא לאו־דווקא ממיטב שירתו, אף על פי שהוא הידוע ביותר, במידת־מה בזכות הניתוח שלו ב"הגיון הקומפוזיציה".

In there stepped a stately raven of the saintly days of yore

(בתרגום מילולי, כיוון שבתרגומים העברים לא מופיעים הביטויים הנדונים להלן: "ונכנס עורב הדור אז, בן עידן קדושה עתיק").

* "טכניקה פיוטית" – verse; שירה – poetry.

מכיוון שאין בעורב שום קדושה מיוחדת – שלא לומר שציפור מבשרת־רעות זאת היא ההפך הגמור מכך – מה טעם לייחס את מוצאה לעידן מקודש, גם אילו ניתן להניח את קיומו? כן שמענו כרגע שהעורב הוא *הדור*, אך לאחר מכן נאמר לנו שהוא *גמלוני*, תואר שקשה להלמו עם *הדר* ללא הסברים מפליגים. מלים אחדות שולבו כנראה בשיר אך ורק להשלמת מספר ההברות הדרוש או לשם החרוז. הסיבה היחידה לשילוב התואר "no craven" ("לב אל־פחד") היא הצורך הדוחק בחרוז למלה "raven" (עורב); ולא תמיד יש אפילו צידוק ילדותי מעין זה: הטענה שאור המנורה נעץ עיניו בתאווה ("gloated o'er") בכריות שעל הספה היא גחמה של דמיון, שהיתה נראית מעושה גם אילו התקיים מבט כזה במקום כלשהו.

פגמים מסוג זה ב"העורב" – ואפשר להוסיף דוגמאות – עשויים להסביר מדוע, שלא כבצרפת, לא התייחסו באנגליה או באמריקה ברצינות ל"הגיון הקומפוזיציה": קשה לנו לקרוא מאמר זה בלי להרהר בכך, שאילו תיכנן פו את שירו בהקפדה המתוארת, ראוי היה שיקדיש לו קצת יותר מאמצים: התוצאה אינה מדברת בזכות השיטה דווקא. על כן אנחנו נוטים להסיק שניתוח השיר הוא או תעלול או אשליה עצמית ברישום הדרך שנקט לסברתו בשעת כתיבה. על כן לא התייחסו למאמר בכובד־הראש הראוי.

גם שאר מאמריו הפואטיים של פו ראויים לתשומת לב. שום משורר הכותב את ה"ארס פואטיקה" שלו אינו יכול לקוות להסביר אלא את נוהגו שלו, לתת לו טעם, להגן עליו או לסלול לו את הדרך – כלומר, לכתיבת סוג השירה המיוחד לו. נדמה לו אולי שהוא קובע את החוקים לכלל היצירה השירית; אך הדברים בעלי הערך

שיש לו לומר קשורים לדרך שבה הוא עצמו כותב או מבקש לכתוב, אף על פי שעשויה להיות להם חשיבות לגבי צעירים בני דורו ולסייע להם רבות. במוצאנו בכתיבתו על השירה עקרונות תקפים לגבי השירה בכלל, אנו רשאים לבטוח בהם רק לאחר בחינת הנאמר באמצעות השירה שהמחבר כותב. מצוי אצל פו קטע מעניין ביותר בדבר אי האפשרות לכתוב שיר ארוך.* עלינו לזכור שהוא עצמו לא היה מסוגל לכתוב שיר ארוך. הוא היה מסוגל להגות רק שיר שרושמו פשוט ויחידי: לגביו חייב היה השיר כולו לבטא הלך־רוח אחד. ואולם רק בשיר בעל אורך מסוים ניתן לבטא מגוון של הלכי־רוח; שכן מגוון כזה מחייב מספר נושאים או תֶמות הקשורים זה בזה כשלעצמם או במחשבתו של המשורר. חלקים אלה עשויים להוות שלם שהוא יותר מסכום חלקיו – שההנאה שאנו מפיקים מקריאת חלק שלו מוגברת על ידי תפיסתנו את השלם. יוצא מכאן, שבשיר ארוך אפשר לתכנן במתכוון חלקים "שיריים" פחות; כאשר קוראים אותם בנפרד אין בהם ברק, אך הם עשויים להדגיש על דרך הניגוד את חשיבותם של חלקים אחרים ולאחד אותם לשלם שמשמעותו רבה משל כל חלק בנפרד. שיר ארוך עשוי להתעשר על ידי מגוון רחב של עוצמות. אולם פו ביקש שהשיר יהיה בעל עוצמה ממדרגה ראשונה מתחילתו ועד סופו – נשאלת השאלה אם היה מסוגל ליהנות מן הקטעים היותר פילוסופיים ב"טור הטוהר" (purgatorio) של דנטה. – – – דבריו של פו בעניין זה הם מאירי עיניים ומסייעים לנו להבין את נקודת מבטם של משוררים נוספים שאינם מסוגלים לכתוב שיר ארוך.

– – – אנסה לברר להלן מה הדבר הראוי להערצה

* ראה לעיל, עמ' 32–35.

CamScanner

שלושה משוררים צרפתים גדולים מצאו בפו, בניגוד לנו. – – – במסגרת הקדמה, שעיקרה שרטוט דמותו של פו האיש ושל תולדות חייו, מעיר בודלר הערה המעידה על האסתטיקה שתביא אותנו לוואלרי:

"סבור היה [טוען בודלר], בהיותו משורר אמיתי, כי יעודה של השירה זהה במהותו לעקרון שלה, ושאל לה להתכוון אלא אל עצמה."

"שיר אינו אומר דבר – הוא הוא הדבר": תפיסה זו היתה מקובלת גם בתקופות קרובות יותר.

מלארמה התעניין בעיקר בטכניקה של השיר, אף שהטכניקה של פו – ומלארמה מכיר בכך – אינה ניתנת על נקלה להעברה לשפה הצרפתית. אך בהגיענו לוואלרי, הרי לא האיש ולא שירתו הם הכובשים את תשומת לבו, אלא *התיאודיה* השירית של פו. במכתב מוקדם מאוד למלארמה, שנכתב, בעודו צעיר מאוד, כדי להציג את עצמו לפני המשורר המבוגר ממנו, הוא כותב: "אני מעריץ את התיאוריות של פו, העמוקות והספוגות בקיאות ערמומית כה רבה; אני מאמין במקצב הכל־יכול ובייחוד בפסוק הרומזני." אבל עיקר דעתי מבוססת לא על ה"אני מאמין" הזה של צעיר בראשית דרכו, אלא על התיאוריה והמעשה של ואלרי לאחר מכן. כפי שאצל ואלרי השירה והמאמרים על אמנות השירה הם שני צדדים של אותה נטייה רוחנית ומשלימים זה את זה, כך לא ניתן להפריד לדעתו בין שירתו של פו לבין התיאוריות הפואטיות שלו.

עלי לפנות כאן לדיון במשמעות המונח "la poésie pure" ("שירה טהורה"), שבצרפתית יש לו קונוטציה של ויכוח, אשר אינה קיימת בשפות אחרות.

ניתן לומר שכל שירה נובעת מרגשות שנחוו על ידי בני אדם ביחס לעצמם, ביחסם זה לזה, לישויות אלוהיות ולעולם הסובב; לכן היא עוסקת גם בחשיבה ובפעולה

הנגרמות על ידי אותם רגשות או נובעות מהם. אך גם בשלבי ההבעה וההערכה הפרימיטיביים ביותר, לעולם לא תוכל השירה לעורר אותם רגשות ממש בקהל השומעים של המשורר. – – –

בשירה הקדומה ביותר, או בהנאה הראשונית ביותר מן השירה, מוסבת תשומת לבו של השומע לנושא והרושם האמנותי פועל מבלי שהשומע יהיה מודע לה באורח מלא. עם התפתחות התודעה הלשונית נוצר שלב חדש שבו השומע, שאולי נהפך בינתיים לקורא, ער לעניין כפול בסיפור – בסיפור כשלעצמו ובאופן שבו הוא מסופר. מדובר לא רק בדירוג הטיב, אלא בהבחנה בין סגנונות שונים אהובים באותה מידה. בשלב התפתחות שלישי עשוי הנושא להיסוג לרקע: שוב אין הוא יעדו של השיר, אלא אמצעי הכרחי למימושו של זה. בשלב זה עשוי השומע או הקורא להיות אדיש לנושא כמעט כשם שהשומע הפרימיטיבי אדיש לסגנון. ואולם חוסר מודעות או אדישות גמורה לסגנון בתחילה ולנושא בסוף יביאונו אל מחוץ לתחומה של השירה – שכן אי־מודעות גמורה לכל מה שמעבר לנושא פירושה שלגבי אותו שומע השירה עדיין אינה קיימת; אי־מודעות גמורה לכל מה שאינו סגנון פירושה קץ השירה.

תהליך זה של הרחבת התודעה העצמית – או, ניתן לומר, המודעות ללשון – מטרתו התיאורטית היא מה שניתן לכנותו la poésie pure. אני סבור שמטרה זו אינה ניתנת להשגה, כיוון שלדעתי שירה היא שירה רק כל עוד יש בה משהו "לא טהור" במובן האמור; כלומר, כל עוד מייחסים ערך לנושא כשלעצמו. – – –

אצל ואלרי התחוללה תמורה ביחס לנושא. עלינו להיזהר מלומר שהנושא נעשה "פחות חשוב". חשיבותו היא מסוג אחר: הוא חשוב כאמצעי, כאשר המטרה היא השיר. הנושא קיים למען השיר, לא השיר למען הנושא.

CamScanner

שיר עשוי להעלות נושאים אחרים ולשלב אותם בדרך מסוימת, ואין אולי משמעות לשאלה "מהו נושא השיר?" מצירוף נושאים אחרים לא מתקבל נושא חדש, אלא שיר. – – –

למודעות העצמית הקיצונית של ואלרי מתווסף עוד קו: הספקנות הקיצונית שלו. אפשר לחשוב שאדם כזה, שאינו מאמין בדבר כלשהו העשוי להיות נושא לשירה, ימצא לו מפלט בדוקטרינה של "אמנות לשם אמנות". אך ואלרי היה ספקן מכדי להאמין אפילו באמנות. ראוי לציון מספר הפעמים שבהם הוא מתאר משהו שכתב כ"טיוטה". הוא חדל להאמין *במטרות* והתעניין אך ורק *בתהליכים*. – – – בכרך האחרון של כתביו המקובצים מופיעה הערה מאירת עיניים: "אשר לי, המודה בכך שאני מעוניין יותר בעיצוב או בייצור של יצירות [אמנות] מאשר ביצירות עצמן," ובהמשך, "לדעתי, הפילוסופיה האותנטית ביותר אינה במושאי העיון אלא בעצם פעולת החשיבה והעיסוק בה."

לפנינו שני רעיונות שפותחו עד גמירא על ידי ואלרי, ואשר ניתן למצוא את שורשיהם אצל פו. ראשית מצויה כאן הדוקטרינה שבודליר הפיק אותה מפו: "אסור לו לשיר לראות לפניו מטרה כלשהי לבד מעצמו," ושנית, שחיבור שיר צריך להיות מעשה מודע ומכוון עד כמה שאפשר, שהמשורר חייב להתבונן בעצמו תוך כדי חיבור – ודבר זה, אצל הוגה ספקן כוואלרי, מביא למסקנה שאינה עולה בשום פנים בקנה אחד עם הראשונה – שמעשה חיבור השיר חשוב יותר מן השיר עצמו.

ראשית, לפנינו ה"טוהר" בשיריו של פו. במובן של "טוהר הלשון" שירתו של פו רחוקה מאוד מלהיות טהורה וכבר הערתי על רשלנותו ועל חוסר האחריות שלו בשימוש במלים. אבל במשמעות של "la poésie pure", טוהר זה בא לו על נקלה. חשיבותו של הנושא מועטת,

הטיפול בו הוא עיקר העיקרים. לא היה לו צורך להגיע לטוהר בתהליך של טיהור, שכן החומר שלו היה קלוש מלכתחילה. שנית, קיים אצל פו חסרון שכבר רמזתי עליו כשאמרתי כי יותר *משהאמין* בתיאוריות, *החזיק* בהן. וכאן שוב נפגשים הקצוות אצל פו ואצל ואלרי – המחשבה הלא־בוגרת משחקת ברעיונות מפני שטרם הגיעה לשלב של אמונות מוצקות, ואילו המחשבה הבוגרת כל־כולה משחקת ברעיונות מפני שהיא ספקנית מדי לאמונות מוצקות. – – – אין זה חשוב אם "הגיון הקומפוזיציה" הוא תעלול או אשליה או דיווח מדויק פחות או יותר על חישוביו של פו שעה שכתב את "העורב"; מה שחשוב הוא שוואלרי ראה בו הצעה לשיטה ולעיסוק – התבוננות בעצמו בשעת כתיבה. – – –

ועם זאת, "הגיון הקומפוזיציה" מנהיר את הבעיה המעניקה למאמר זה חשיבות עקרונית לגבי התהליך המסתיים בוואלרי. שכן ואלרי מביא את חדירת הפעילות האינטרוספקטיבית לשירה עד קצה גבולה, עד לגבול שבו הראשונה מתחילה להרוס את האחרונה. – – –

אני סבור, כפי שכבר רמזתי כמדומני, שאמנות השיר שגרעינה מצוי אצל פו, ושהניבה פרי ביצירתו של ואלרי, הגיעה עד קצה האפשרות שלה. איני סבור שאסתטיקה זו עשויה לסייע למשוררים שלאחריו. – – – דרושה לנו אסתטיקה שתכלול את זו של פו וואלרי בצורה כלשהי ושתחרוג ממנה והלאה. – – – אך ברור לי שבתוך המסורת הזאת, הנמשכת מפו לוואלרי, ישנם שירים מודרניים אחדים נערצים ואהובים עלי ביותר; שנית, אני חושב שהמסורת עצמה מייצגת את ההתפתחות המעניינת ביותר של המודעות השירית במאה השנים האמורות בכלל; ולבסוף, אני מעריך את בחינתן של אפשרויות שיריות מסוימות כשלעצמן, כיוון שלדעתי יש לבחון כל אפשרות שירית באשר היא. ונראה לי שהנסיון להתבונן

CamScanner

בפו דרך עיניהם של בודלר, מלארמה, ובעיקר ואלרי שיכנע אותנו כליל בחשיבותו – בחשיבות יצירתו כשלמות אחת.

הערות

העקרון הפואטי

1. הקולומביאדה – אפוס מאת Joel Barlow, 1812–1754. האפוס הוא על תולדות ארצות־הברית, והוא קרוי על־שם קולומבוס.
2. Alphonse Marie Louis de Lamartine, 1869–1790. סופר ומדינאי צרפתי. בין יצירותיו: "Méditations" (1828), יצירה חרוזה.
3. Robert Pollock, 1827–1798. שירו זכה לפופולאריות רבה.
4. Pierre Jean de Béranger, 1857–1780. נחשב לחרזן־בסיטונות.
5. אמריליס – כינוי לנערה בספרות יוון.
6. Aphrodite Urania: ונוס השמימית. לפי מסורת זו היא בת אוראנוס, והיא אלת האהבה האידיאלית.

   Dione: אמה של ונוס על־פי המסורת ההומרית, שלא העניקה לוונוס אישיות אלוהית, אלא רק אפיון ארוטי שפל, ארצי.

הגיון הקומפוזיציה

1. אלת החכמה ופטרונית העיר אתונה. בתרגום ז'בוטינסקי – אתוֹנה.
2. תרגום שלי – י.פ. ז'בוטינסקי בתרגומו פסח על שחוק זה; בתרגומו של עידוא בן־גריון: "וּבְנִפְנוּף נַפְנָף"; ובתרגום חנה ניר: "בִּיעָף, בְּרֶטֶט רַחַף".
3. תרגום שלי – י.פ.
4. תרגום הטור הראשון – שלי; ז'בוטינסקי, בלשון "אל תפריע", מחמיץ את הביטוי "מִלִּבִּי", שפו מייחד עליו את הדיבור.

1. פו משתמש במלה versification במשמעות כוללת הנקראת היום פרוזודיה, ואילו מלה זו, prosody משמשת לו לחלק ממנה, כפי שיסתבר להלן.

2. Les moutons de Panourge, על־פי סיפורו של ראבלה (Rabelais), (1483–1553): "חיי גרגנטואה ופאנטאגרואל". פאנורג' קנה מאת סוחר־בהמות, שנמצא עמו בספינה, כבשה, אשר הובילה את עדרו (של הסוחר!). פאנורג' זרק את הכבשה לים, ואחריה קפץ כל העדר.

3. verse, מן הלטינית vertere, לחזור, נקרא כך בשל החזרה או ההתחלה־מחדש של סידרת הרגליים, כך איפוא verse כפשוטו הוא טור. אולם במשמעות זאת העדפתי להשתמש במלה טור (line) בלבד; ואילו למלה verse נזקקתי בהוראה המקובלת, כפי שניתנה בכותרת מאמר זה (הערת המחבר).

4. המחבר מכוון, כמובן, לשירה המקראית. שירת ספרד, אפילו אם נודעה לו, אינה עניין לכאן, שהרי היא מאוחרת יחסית. ועל קדמות החריזה העברית, אצל ראשוני פייטנינו, בוודאי לא שמע (ר' בנדון, למשל: עזרא פליישר, "שירת הקודש העברית בימי־הביניים", כתר 1975, עמ' 82, 119, 120 ועוד).

5. בדוגמה שלפנינו השינוי הוא, כמובן, בסוף השורה, בתוספת הברה לא־מוטעמת.

6. כדי להדגים זאת בעברית: אנחנו נטעים 'לדורותם', ואילו בשירת ספרד היו קוראים, ככל הנחקר, 'ל־דו־רו־תם', תוך השתהות וגו'.

CamScanner